

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE LETRAS

Trabajo Final de Licenciatura

“Figuras de lo melancólico: la petrificación del sujeto y la vitalidad de las cosas del mundo”

Por: Karina A. López

Director: Dr. Silvio Mattoni

Córdoba, agosto de 2010

Índice

Introducción.....	4
Capítulo I: Melancolía. Una aproximación histórica.....	14
Capítulo II: 1. Poesía y Melancolía. Los orígenes de la melancolía poética.....	22
2. Decadentismo y melancolía. La melancolía y la poesía de Charles Baudelaire.....	27
Capítulo III: 1. La poesía y los poetas después de Charles Baudelaire. Comentario sobre la lírica del siglo XX.....	37
2. Escribir desde la inteligencia	40
2.1. Imagismo y Objetivismo: los antecedentes externos.....	40
2.2. El objetivismo en la poesía argentina.....	43
2.3. Joaquín Giannuzzi y la poesía de Fabián Casas.....	47
Capítulo IV: La poesía de Fabián Casas: la petrificación del sujeto frente a la vitalidad de las cosas del mundo	54
1. La dicotomía Sujeto/ Objeto en la poesía de Fabián Casas.....	56
2. Sobre el duelo como pérdida a secas	71
3. La poetización de la muerte en Fabián Casas.....	75
A modo de conclusión.....	84
Apuntes para una “metafísica poética”.....	84
Figuras.....	88
Bibliografía primaria.....	89
Bibliografía secundaria: a. Bibliografía específica.....	90
b. Bibliografía general.....	91

Dedicatoria

*A la vida, la poesía y el amor.
A la perseverancia que triunfa sobre el miedo.
A la Melancolía y a la risa de mi madre.*

A papá.

Agradecimientos

A Fabián Casas por su genuino entusiasmo frente a nuestro proyecto de investigación; a Silvio Mattoni por confiar en nuestro criterio y darnos la posibilidad de pensar en absoluta libertad; a Ximena Triquell por aquella primera charla en la Escuelita del E.C.I; a V.S.L por alentar y cooperar siempre. A los amigos. Gracias.

INTRODUCCION

Un oasis de horror, en desiertos de hastío.

CHARLES BAUDELAIRE

Historia y decadencia: el desencanto del melancólico

Para introducirnos en *Figuras de lo melancólico* daremos lugar a algunas consideraciones previas que se hicieron para llegar al objetivo del trabajo que presentamos: la configuración de la melancolía en la poesía de Fabián Casas.

En principio queremos referirnos a la experiencia del desencanto del hombre frente al mundo la cual se presenta en cada período histórico definida por particularidades propias; pensamos a nuestro tiempo como el terreno propicio para la formación de sensaciones como la tristeza, la depresión, la insatisfacción.

Es en el pensamiento de Walter Benjamin en donde encontramos una reflexión crítica en relación al concepto de historia que el mundo occidental sustenta. En su *Tesis sobre la filosofía de la historia* Benjamin construye una descripción a partir de un cuadro de Klee*:

“Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.”¹

¹*La pintura de Klee y el grabado de Durero, *Melancolía I*, aparecen al final del trabajo, en el apartado intitulado Figuras.

Benjamin, Walter. **Discursos interrumpidos I**. Madrid, Taurus. 1982. Pág. 183.

El ángel de la historia de Benjamin fija su mirada en un pasado que lo horroriza en donde los acontecimientos que observa representan una catástrofe; ángel de espaldas al futuro, que arrastrado por el progreso se ve obligado a marchar hacia el futuro.

Este ángel de la historia de Benjamin no ha perdido vigencia y queremos destacar la lectura benjaminiana de la historia como fracaso, como catástrofe, ligada a la idea de progreso como tormenta que arrastra a la historia hacia un futuro incierto. Este Benjamin apocalíptico, visionario de un mundo sin futuro (en donde podemos oír el eco del movimiento punk de los '70 con su lema del "No Future") que es nuestro mundo y que ha sido arrasado por el progreso, es el sitio desde donde se generan estados de ánimo relacionados con la actitud vital del melancólico.

Nos preguntamos: ¿hacia donde dirige la mirada el melancólico en este mundo moderno? Podemos responder: mira hacia el sin sentido de la vida, el melancólico se vuelve decadente. ¿Qué implica el término decadentismo? Seguimos aquí las ideas expuestas por Juan Ritvo en *Decadentismo y melancolía* en donde se argumenta la tesis según la cual "decadentismo" es índice de un síntoma de época². Por ello elegimos como figura de dicha época a Baudelaire y como epígrafe de esta Introducción los versos de su poema "El viaje":

*“¡Saber amargo, aquel que del viaje se obtiene!
El mundo que es monótono y pequeño y sombrío,
Ayer, mañana, siempre, con nuestra imagen viene:
¡Un oasis de horror, en desiertos de hastío!”³*

² En su apartado titulado "El decadentismo: un síntoma" Ritvo cita a Guy Michaud: "... En 1885 se tiene la impresión, mucho más aún que en 1820 o en 1870, de llegar "demasiado tarde en un mundo demasiado viejo". Se siente el "*fin de siècle*" con todo lo que implica de lasitud. El fracaso parece declinación de un esfuerzo consagrado, declinación de una civilización que se exagera en las luchas partidarias, declinación de una literatura que ya no conoce los grandes entusiasmos y las grandes pasiones (...) Generación de vencidos y de tísicos, que es también una generación de deprimidos. En la época todo parece conjurarse para favorecer este estado de depresión (...) Generación de vencidos, de tísicos y de deprimidos, la juventud de 1885, al menos la que sentía y pensaba, tenía lo que era preciso para sufrir con una intensidad particular las influencias que convergían entonces. El sentimiento de lasitud, el viento de la revuelta, la creciente del misticismo y el idealismo determinaron naturalmente en ella un estado de crisis que debían conducirla directamente a una filosofía pesimista" Ritvo, Juan. **Decadentismo y melancolía**. Córdoba. Alción Editora, 2006. Pag. 214.

³ Baudelaire, Charles. **Las flores del mal**. Editorial Losada. Marzo del 2006. Traducción de Nydia Lamarque. Pág. 283.

Nos interesa igualmente incluir aquí la lectura que hace Agamben en *El ángel melancólico*⁴ en relación al ángel de la historia de Benjamin y la criatura melancólica de Durero⁵. Agamben identifica al ser alado de Durero con el ángel del arte, el cual, a diferencia del ángel de la historia, mira hacia adelante y se encuentra sumido en una atmósfera de tranquila atemporalidad, aquí la tormenta del progreso se encuentra calma,

“como si alguna cosa interrumpiendo el continuum de la historia hubiese detenido la realidad circundante en una suerte de irrupción mesiánica”

si el ángel de la historia acumulaba acontecimientos nefastos, el ángel del arte tiene a sus pies, desparramados, los objetos de la vida cotidiana los cuales han perdido su antigua utilidad y se han investido de una fuerza que los vuelve extraños y en consecuencia inasibles. Agamben continúa diciendo que es ante el ángel del arte donde se recompone la figura de aquel pasado que el ángel de la historia duda en comprender, pero la figura que va a surgir ahora es la imagen de lo nuevo, lo cual implica una negación por parte del pasado, lo que hace decir a Agamben *“la conciencia de lo nuevo es posible solo en la no-verdad de lo viejo”*.

El ángel de Durero es melancólico por haber hecho del extrañamiento su mundo y su nostalgia radica en la conciencia de saber que lo real se vuelve accesible sólo a través de lo irreal.

En este análisis Agamben pone en juego una serie de dicotomías: la historia y el arte, el pasado y el futuro, lo viejo y lo nuevo en donde el ángel melancólico y el ángel de la historia aparecen como inseparables en la medida en que no puede hacerse una superación del conflicto entre lo nuevo y lo viejo.

Este es otro ejemplo que tomamos para ilustrar la situación de decadencia de un mundo moderno que se ubica por fuera de toda tradición dejando al hombre sin referencias ya que

⁴ Agamben, Giorgio. *“El ángel melancólico”* en revista *El pensamiento de los confines*, n° 8, Universidad de Buenos Aires/ Paidós, 2000, pp.153-158. Traducción de Cecilia Pacella.

⁵ Nos referimos al grabado *Melancolía I* realizado por el pintor del renacimiento alemán Alberto Durero que junto con *El Caballero, la Muerte y el Diablo* y *San Jerónimo en su gabinete* componen las *Estampas Maestras*.

no hay transmisión⁶ entre el pasado y el presente (que es justamente la función de una tradición). Entendemos que lo planteado en el texto de Agamben tiene que ver con la supervivencia misma de la cultura,

“desgarrada por un conflicto entre pasado y presente que en la forma del extrañamiento estético ha encontrado su extrema y precaria conciliación en nuestra sociedad.”⁷

y en donde el arte representa el último vínculo que une al hombre con su pasado.

Para completar la imagen del mundo decadente incluimos lo escrito en 1949 por Ernest Curtius acerca de *La Tierra baldía* de T.S. Eliot, citamos:

“Tierra yerma, árida, agostada, pedregosa, hórrida: eso es nuestro tiempo(...) Es nuestro tiempo, con toda su desesperanza, su mortal cansancio, un tiempo que ha perdido la confianza en sí mismo y recuerda, avergonzado, la música, la leyenda, la belleza de eras anteriores, a las que apenas si se atreve a evocar.”⁸

Si reunimos lo dicho hasta aquí: el pensamiento apocalíptico de Benjamin; el horror y el aburrimiento baudelairianos; la intransmisibilidad de la cultura que habla Agamben; la tierra estéril de Eliot (presente indirectamente a través de la palabra de Curtius) nos da como resultado un panorama que se asienta en imágenes que apuntalan nuestro mundo: no nos es ajena la muerte, ni el horror, ni el aburrimiento; no es extraño tampoco el sentimiento de nuestro malestar en la cultura; no es impropia la desesperanza y el pesimismo.

Estos fueron los motivos por los cuales recuperamos la noción de Melancolía la cual expresa el ennegrecimiento, la tristeza, el tedio del hombre frente a un mundo que lo ha desencantado, un mundo que lo ha arrojado a la intemperie. Habiendo una vasta cantidad de

⁶ Para Agamben, Walter Benjamin, es el primer intelectual que advierte este cambio que ocurre en la transmisibilidad de la cultura y de la nueva relación con el pasado que esta trae aparejada. Agamben, Giorgio. *“El ángel melancólico”* en revista El pensamiento de los confines, n° 8, Universidad de Buenos Aires/ Paidós, 2000, pp.153-158. Traducción de Cecilia Pacella.

⁷ Ibid., pag. 7.

⁸ En Ritvo, Juan. **Decadentismo y melancolía**. Córdoba. Alción Editora, 2006. Pág. 222.

definiciones de Melancolía nos gustaría citar una que encontramos casi oculta en un pie de página y que pertenece al *Dictionnaire mytho-hermetique* de don Antoine-Joseph Pernety religioso benedictino de la congregación de Saint Maur:

*“Melancolia significa putrefacción de la materia (...) Se le ha dado ese nombre a la materia negra, sin duda porque el color negro tiene algo de triste, y el humor del cuerpo humano, llamado melancolía, es visto como una bilis negra y reconocida, que causa vapores tristes y lúgubres”*⁹

Al inicio de su libro **Sol negro. Depresión y melancolía** Julia Kristeva formula la siguiente pregunta:

*“¿De donde viene ese sol negro? ¿De cuál galaxia insensata sus rayos invisibles y pesados me clavan al suelo, a la cama, al mutismo, a la renuncia?”*¹⁰

En efecto, el sujeto melancólico, se repliega sobre sí mismo en un acto de rechazo hacia el mundo exterior; es su quietud radical la madre de su rico mundo interior: sólo en la contemplación que implica un retiro del mundo el melancólico recupera la palabra.

Según Jean Starobinski desde el siglo XVII la melancolía se asocia cada vez más con el hacer literario y la contemplación. El mundo separado de la melancolía se torna con mayor frecuencia el mundo de la escritura y específicamente el de la escritura poética, *“existe un vínculo muy estrecho entre la vocación poética y la melancolía.”*¹¹

Contemplación y arte; pesadez, renuncia y silencio; todos motivos que aparecen simbolizados en el paradigma iconográfico de Durero, *Melancolía I*:

“... su mente está preocupada por visiones interiores. De suerte que afanarse con herramientas prácticas le parece carente de sentido (...) El gesto del puño cerrado, que hasta aquí era un mero síntoma de enfermedad ahora simboliza la concentración fanática de una mente que ha sido verdaderamente un problema, pero que en el mismo momento se siente tan incapaz de resolverlo

⁹ En Kristeva, Julia. **Sol negro. Depresión y melancolía**. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas. Venezuela, 1991. Pag. 125.

¹⁰ *Ibíd.*, p.9.

¹¹ Entrevista a Jean Starobinski por Carmelo Colangelo.

http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Jean_Starobinski.htm

como de desecharlo (...) La mirada vuelta a una lejanía vacía (...) Los ojos de Melancolía miran al reino de lo invisible con la misma intensidad con que su mano ase lo impalpable (...) Rodeada de los instrumentos del trabajo creador pero cavilando tristemente con la sensación de no llegar a nada (...) Un genio con alas que no va a desplegar, con una llave que no usará para abrir, con laureles en la frente pero sin sonrisa de victoria.”¹²

El vínculo entre poesía y melancolía parte de la antigua tradición griega, y aparece específicamente formulado en un trabajo atribuido a Aristóteles conocido como el Problema XXX, escolio I:

*“Una antigua tradición asociaba sin embargo precisamente al más calamitoso de los humores el ejercicio de la poesía, de la filosofía y de las artes. “¿Por qué”, reza uno de los más extravagantes **problemata** aristotélicos, “los hombres que se han distinguido en la filosofía, en la vida pública, en la poesía y en las artes son melancólicos, y algunos hasta el punto de sufrir de los morbos que vienen de la bilis negra?” La respuesta que Aristóteles dio a esa pregunta señala el punto de partida de un proceso dialéctico en el transcurso del cual la doctrina del genio se enlaza indisolublemente con la del humor melancólico en la fascinación de un complejo simbólico cuyo emblema se ha plasmado ambiguamente en el ángel alado de la Melancolía de Durero”¹³*

El grabado de Durero se ha convertido en el emblema de la Melancolía y el texto aristotélico dio definitivamente el color a la genialidad.

Pero hay que acudir a la corriente del pensamiento estoico y a la figura del emperador Marco Aurelio para encontrarnos con una personalidad inequívocamente melancólica. En *Meditaciones* encontramos una filosofía ensimismada¹⁴. En sus reflexiones aparece de manera obsesiva la idea de la brevedad de la vida lo cual lo lleva a la certeza de lo efímero de las cosas del mundo: el hombre, el mundo, la fama, la fortuna todos flor de un día; la vida humana es vista como un breve peregrinar en donde la única compañía que lo aleja de la desesperación es la meditación filosófica, citamos:

¹² Klibansky, R., Panofsky E. y Saxl, E. **Saturno y la melancolía**. Editorial Alianza. Págs. 307 a 309.

¹³ Agamben, Giorgio. **Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental**. Editora Nacional. Madrid, 2002. Pág. 32.

¹⁴ Marco Aurelio. **Meditaciones**. Madrid. Gredos, 1994.

“El tiempo de la vida humana, un punto; su sustancia, fluyente; su sensación corruptible; su alma, una peonza; su fortuna, algo difícil de conjeturar; su fama, indescifrable. En pocas palabras: todo lo que pertenece al cuerpo, río; sueño y vapor, lo que es propio del alma; la vida, guerra y estancia en tierra extraña; la fama póstuma, olvido. ¿Qué, pues, puede darnos compañía? Única y exclusivamente la filosofía”¹⁵

Pensamos a la disposición melancólica constituida por dos pilares: en primer lugar por una excesiva actividad imaginativa¹⁶ y en segundo lugar, la consecuencia de ese rumiar mental, que es la parálisis contemplativa, traducida en la incapacidad del melancólico de regresar a la vida activa.

La poesía de Fabián Casas

¹⁵ *Ibíd.*, libro II, pág. 66. Traducción de Ramón Bach Pellicer.

¹⁶ Sobre el melancólico como coleccionista de imágenes se hablará en el Capítulo IV.

Para ir cerrando la exposición de esta Introducción nos gustaría dar las razones por las cuales llegamos a la elección de Casas y su trabajo con la palabra poética como paradigma de lo melancólico en nuestra contemporaneidad.

Nos gustaría también aprovechar esta oportunidad para hablar de un tópico que se incluirá en la medida en que lo exige la poesía de nuestro autor: es el tema del duelo que aparece ligado a la melancolía ya que comparten ciertas actitudes anímicas que se verifican en el plano de lo físico-mental. Tanto en la melancolía como en el duelo el sujeto sufre de un sentimiento de pérdida de un objeto amado que lo obliga a transitar por el camino de la tristeza, la indiferencia hacia el mundo y el mutismo.¹⁷

El corpus de análisis está constituido por los libros de poemas *Oda*, *El Spleen de Boedo* y *El Salmón* textos que representan de manera paradigmática el tema de la disposición melancólica en la poesía de Casas. Los poemas de Casas están atravesados por un tono ennegrecido y sin embargo alejado de toda grandilocuencia. La voz austera del que está detrás de la palabra adquiere un decir similar a la de un hombre en contacto con un tipo de saber filosófico desde el cual exuda una verdad que puede estar definida por un contenido que puede ser de índole biográfico tanto como universal con esto queremos decir que es una verdad que puede llegarle a cualquiera que pueda sentir empatía con la experiencia del decir del poeta. Esto se logra gracias al tipo de discurso que Casas utiliza: un discurso llano y directo, alejado de una construcción ligada a la utilización de recursos retóricos¹⁸, un

¹⁷ En *Duelo y Melancolía* Freud define al duelo como “*la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc...En el duelo el sujeto ha experimentado una pérdida real del objeto amado y en el proceso, que se prolonga un tiempo necesario para la elaboración de esta pérdida, el sujeto pierde el interés por el mundo exterior sustrayendo la libido de todo objeto que no remita al objeto perdido (...)* En la melancolía el sujeto parece reportar con su dolor psíquico la pérdida de un objeto de amor sustraída de su conciencia. El sujeto se comporta como si hubiese sufrido una pérdida real, no puede dar cuenta de lo que ha perdido ni logra precisar la magnitud de dicha pérdida. A estos síntomas se agregan el insomnio, la falta de apetito (a la vida) que el sujeto melancólico padece, empobrecimiento del yo que se manifiesta en autoreproches, rebaja en el sentimiento de sí y expectativa de castigo.” Freud, *Sigmund. Duelo y Melancolía. Obras Completas. Volumen XIV. Amorrortu Editores.*

¹⁸ En donde sólo pueden aparecer algunas metáforas y en donde definitivamente el tipo de versificación con que se trabaja es el verso libre. Este tipo de construcción formal responde a un deseo de objetivismo al que recurren los poetas de los noventa tema que será desarrollado a lo largo del Capítulo III.

discurso que no tiene inconvenientes en mostrarse ingenuo lo cual le otorga un aire de autenticidad. Quizás es en los temas de la poesía casiana en donde podemos empezar a rastrear la huella de lo melancólico: la muerte de la madre; la certeza de la propia muerte; la nostalgia de la infancia vivida en el barrio de Boedo; la conciencia de que sólo las cosas se mantienen frías, en un estado de eterna permanencia; el saber que por momentos la vida se (nos) vuelve disfuncional.

Nuestra reflexión apunta fundamentalmente a la descripción de un “sujeto contemplativo” que se manifiesta en los poemas a través de un yo melancólico¹⁹ que observa su propia vida:

“Incluso a veces no se trataría de recuerdos, sino de ese tren fantasma que parece la experiencia desde el punto de vista de las sensaciones, su precipitación incesante, sus fognazos aislados.”²⁰

La experiencia como un tren fantasma que devuelve fognazos de secuencias, un poema:

*La cabeza en la olla,
el aliento de Mandinga en la cara.
La imagen de unas naranjas
en el cajón de abajo de la heladera;
El sticker de la Virgen
sobre el tablero del patrullero.*

*La cabeza erguida.
El vapor en el aire.²¹*

(Nebulizaciones)

¹⁹ “En 1990, Fabián Casas publica **Tuca**, que el autor considera su primer libro, donde los poemas breves intentan al mismo tiempo mirar desde afuera, desde un punto de vista extraño, los avatares de un personaje, un yo melancólico, y componer una tonalidad que refleje los movimientos más íntimos, inaccesibles de ese cuerpo puesto en escena.” Mattoni, Silvio. **Versos sobre uno: lo autobiográfico en la poesía argentina reciente**. En **El presente. Poesía Argentina y otras lecturas**. Alción Editora. Córdoba, 2008.

²⁰ *Ibíd.*

²¹ Casas, Fabián. **El spleen de Boedo**. Ediciones VOX. Buenos Aires, 2003. Pág., 25.

Es esta autenticidad, que marca la escritura de Casas, la que nos lleva a pensar en lo planteado por Kate Hamburger en **La lógica de la literatura**: para que exista un poema es condición indispensable que el sujeto de la enunciación no sea fingido.²²

Para ir finalizando esta Introducción vamos a decir que el yo lírico de la poesía de Casas es un yo melancólico que evoca a través de su discurso aquello que falta. Existe la concepción psicoanalítica de la creación literaria como testimonio del afecto:

“... los humores - y en particular la tristeza- son las reacciones últimas de nuestros traumatismos, nuestros recursos homeostáticos básicos. Pues si es verdad que una persona esclava de sus humores o un ser ahogado en su tristeza revelan ciertas fragilidades psíquicas o ideatorias, también es cierto que una diversificación de los humores, una tristeza desplegada en refinamientos de la pena o el duelo son la marca de una humanidad no triunfante pero sí sutil, combativa, creadora...”²³

En consecuencia la figura del creador quedará conformada como la de un hombre apartado, ensimismado en sus fantasmas, tras la idea de aquello que ha perdido y que no puede recuperar en la permanencia de los objetos, los cuales adquieren un estatuto vital en abierta oposición a la parálisis del sujeto melancólico.

²² “Lo que ella denomina yo lírico, entonces, sería un yo real que da cuenta en el poema de la realidad de su experiencia, más allá de que esa experiencia haya sucedido o no en la realidad” en Kamenszain, Tamara. *Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía de los noventa*. Pág. 226. En **Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)** Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires. Año 2006.

²³ Kristeva, Julia. **Sol negro. Depresión y melancolía**. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas. Venezuela, 1991. Pág. 25.

CAPITULO I

*“Para el psicoanálisis el destino del hombre es, en alguna medida, melancólico”
Julio Premat. **La dicha de Saturno***

Melancolía. Una aproximación histórica.

La historia de la melancolía data de siglos y en la actualidad la palabra ofrece una serie de complicaciones al momento de definirla ya que hace referencia a cosas diversas: puede significar “enfermedad mental” caracterizada por ataques de ansiedad, depresión y fatiga; o bien un “tipo de carácter” que junto con el sanguíneo, el colérico y el flemático constituyó el sistema de los cuatro humores; también se la asocia a un “estado de ánimo transitorio” marcado por lo meditabundo y lo nostálgico.

El término “*melancholia*” es la traducción latina del griego **μελαγχολία** formado por **μελαν** (*mélan*) que significa negro, más **χολη** (*jolé*) bilis, hiel. Para los griegos significó desde un primer momento tanto el hecho fisiológico de la secreción y circulación por el cuerpo de “humor negro” como su aspecto psicológico. En la historia de la bilis negra hay un antes y un después respecto de la Teoría humoral o de los humores formulada por Hipócrates (460-380 a.c.) siendo el fundamento de la melancolía durante más de 1500 años. Ya en el siglo V a.c. la sangre, la bilis amarilla y la flema estaban establecidas como los tres humores en cuyo equilibrio se sustentaba la idea de salud, mientras que la enfermedad era la ruptura de ese equilibrio y estaba enraizada en la naturaleza del hombre. Hipócrates en su libro **De la naturaleza del hombre** incluye la bilis negra en la lista de los humores básicos del cuerpo e integra en una teoría los conocimientos hasta entonces dispersos. Relacionó los cuatro humores con las estaciones del año y sus cualidades climáticas

determinando así los temperamentos del hombre. En un texto de autor anónimo del año 1135 se expone con claridad esta doctrina de los Cuatro Humores:

“Hay, en efecto, cuatro humores en el hombre, que imitan a los diversos elementos; aumentan en diversas estaciones, reinan en diversas edades. La sangre imita al aire, aumenta en primavera, reina en la infancia. La bilis (amarilla) imita al fuego, aumenta en verano, reina en la adolescencia. La melancolía imita a la tierra, aumenta en otoño, reina en la madurez. La flema imita al agua, aumenta en invierno, reina en la senectud. Cuando no se apartan ni por más ni por menos de su justa medida, entonces el hombre está en todo su vigor”²⁴

Aún cuando el uso de la palabra melancolía se fue inclinando hacia su perspectiva anímica siempre estuvo presente para los griegos su significación primera. El adjetivo μελαγχολικός (*melanjolikós*) se refiere a la afección anímica triste, de humor sombrío.

Rufo de Éfeso (médico del siglo II d.c) fue el primero que asoció la melancolía con un grado limitado de locura, afirmaba que quienes la padecían estaban abatidos, tristes y llenos de miedo: “...algunos sienten ansiedad con los ruidos fuertes, otros desean estar muertos, otros tienen la manía de lavarse, otros sienten aversión hacia cualquier comida o bebida, o detestan ese o aquel tipo de animal y finalmente otros creen haber tragado culebras y similares.”²⁵ Además de la tendencia al suicidio el melancólico se caracterizaba por estar sumido en sus pensamientos de manera excesiva. Rufo de Éfeso hace una distinción entre la “melancolía adusta” y la melancolía natural (la producida por un temperamento congénito) aquel nuevo tipo llamado también melancolía antinatural, cólera ardiente y bilis negra ardiente se originaría en un factor no natural que afectaba al cuerpo, como por ejemplo, la mala dieta o las pasiones inmoderadas de esta manera se introdujo la Pasión como una causa en el campo de la medicina.

²⁴ Anónimo, *De mundi constitutione* (Migne, P. L., vol XC, col. 881D. En Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. **Saturno y la melancolía**. Alianza Editorial, Madrid 2006. Pág. 29.

²⁵ Jackson, Stanley W. **Historia de la melancolía y la depresión**. En **Depresión y Subjetividad**. Tesis. Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Psicología. Trabajo de investigación correspondiente al requisito curricular según plan de estudios O.C.S N°143/89. Supervisor: Lic. María Teresa Bertolami. Cátedra de radicación: Desarrollos de psicoanálisis. 6 de diciembre de 2000. Monografía propiedad de las alumnas Ana Paula Cabaleiro, Guillermina Fernandez Muguetti y Maria Paula Saenz de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Mar del Plata. www.herrerros.com.ar/melanco/tesis.htm.

Mención aparte requiere la noción aristotélica de genio ligado a la melancolía. En un texto atribuido a Aristóteles conocido como el **Problema XXX, esolio I**, el autor se pregunta: “¿Por qué todo ser excepcional es melancólico?”. El autor griego comienza su estudio ejemplificando con personajes en los cuales se une la historia y la leyenda; inicia su recorrido con Heracles a quien la bilis negra afecta tanto en el pensamiento (locura) como en el cuerpo (úlceras); también menciona a Áyax quien se volvió loco (*ek-statikos*) y a Belerofonte que recorrió los desiertos solo. Esta es una de las manifestaciones de la melancolía: la búsqueda de la soledad.

Para Aristóteles tanto Empédocles, Platón como Sócrates eran melancólicos: el primero en tanto suicida ya que decide terminar su vida arrojándose al volcán Edna; en el caso de Platón hay que pensar su inclusión en relación a una obra en particular **Fedro** en la cual aparecen algunas de sus definiciones en torno a la locura: “*hay dos especies de locura (manía), una producida por las enfermedades humanas y otra por un cambio de nuestros valores habituales provocado por la divinidad*”. Y finalmente Sócrates porque hace una distinción, que fue retomada por los médicos, entre el delirio divino, de aquel que proviene de Apolo (la inspiración profética), el que proviene de Dioniso (la inspiración mítica), el que proviene de las Musas (inspiración poética) y el delirio debido a Afrodita y al Amor. En un lugar aparte coloca Aristóteles al grupo de los poetas. En la búsqueda de las causas Aristóteles hace una analogía entre la experiencia del vino (comportamiento que adquiere un sujeto en relación a la cantidad de vino que ha ingerido) y la naturaleza de la bilis negra como fuente directa del comportamiento del melancólico. El vino y la bilis negra se definen por sus propiedades físicas es decir por que ambos contienen aire, calor o frío. Lo cual lleva a la definición del melancólico como un ser fundamentalmente inestable. En tanto se consideraba a la bilis negra como una mezcla inestable (es decir que pasa del frío al calor y viceversa) es interesante el aporte de Aristóteles en cuanto busca una *norma* para esta substancia inestable: trata de establecer que el melancólico no es necesariamente un enfermo y que existe una salud del melancólico. Hay dos conceptos de importancia en el texto aristotélico el de *meson (termino medio)* y el de *kairos (ocasión)*. El primero viene a representar la *symmetria* es decir la relación armoniosa, pero lo que sostiene Aristóteles en el Problema XXX, es que *no se trata de la symmetria entre los humores que forman*

nuestro organismo, sino de la eucrasia²⁶ de un humor que es por naturaleza inestable. El Problema XXX afirma que existe una buena crisis de aquello que es, en esencia, una crisis anómala, es decir, inconstante. (...) Esto no puede explicarse más que por el enfriamiento del calor o por el recalentamiento del frío, es decir, por un cierto equilibrio frágil, el meson de la bilis negra.”²⁷

Para Aristóteles el melancólico es el hombre de la ocasión, de la circunstancia. El temperamento, el accionar del hombre melancólico va a estar ligado al “*encuentro entre lo inestable y el instante (...) Por ejemplo, si el anuncio de un peligro (cuyo efecto es el enfriamiento), se encuentra con la bilis negra en estado frío, el individuo se conduce como un ser cobarde, puesto que la bilis negra ha abierto camino a la cobardía (frío + frío = cobardía).*”²⁸ En relación al concepto de *kairos* vale la pena transcribir lo que Jackie Pigeaud coloca en una nota al pie: “*El kairos es una noción específicamente griega, que corresponde, para decirlo rápidamente, al ideal de la medida de lo cualitativo. Todo el mundo conoce el primer Aforismo de Hipócrates: “La vida es corta, el arte es largo, la ocasión difícil”. El kairos es el momento en el que el técnico, ya sea médico, orador o general, debe intervenir. El kairos va ligado al tiempo, a la urgencia de la acción que precisa el estado de las cosas; al conocimiento, por la necesidad de la experiencia que un individuo debe poseer para actuar. Desde el punto de vista del tiempo, se trata de un instante casi intemporal, sin duración. La eficacia del melancólico se basa en el acuerdo entre el estado de la bilis negra y el kairos. Este es el drama del melancólico tal y como se nos presenta en el Problema XXX.*”²⁹

En la Edad Media desde la perspectiva del sistema religioso del cristianismo se vinculó la melancolía con la *acidia-tristeza* que era considerada como: “*una preocupación, tristeza del corazón, semejante a una aflicción y especialmente dura para los solitarios. Según el monje Casiano, este estado se caracterizaba por el agotamiento, la apatía, la tristeza o aflicción. Además estableció que se trataba de un estado conflictivo en el contexto del*

²⁶ El equilibrio de los humores.

²⁷ Aristóteles. **El hombre de genio y la melancolía**. Problema XXX, I. Prólogo y notas de Jackie Pigeaud. Traducción de Cristina Serna. Abril de 1996. Quaderns Crema, S. A. Pág. 24.

²⁸ *Ibid.*, Pag.25.

²⁹ *Ibid.*, Pag.25-26.

sistema de pensamiento del cristianismo.”³⁰ Otros teólogos plantean la cuestión de la melancolía como una enfermedad mental que atacaba a los hombres piadosos y espirituales “*no a despecho de su piedad y espiritualidad sino debido a ellas*”³¹. Tanto esta época como el Renacimiento continúan la concepción aristotélica sobre la vinculación de la genialidad con la melancolía y se seguirá viendo al melancólico como un ser siempre triste, sombrío y desagradable, sujeto a la influencia maléfica de Saturno³².

Aunque es en el Renacimiento cuando el temperamento melancólico va a estar unido a la enfermedad. La melancolía fluctúa entre dos polos que van de la genialidad a la locura: “... *el genio saturnino presenta aquella misma ambigüedad propia del Dios y del planeta*”³³. *Tal ambigüedad se manifiesta no sólo en el hecho que el melancólico es sano y por ello de rara perfección, o bien enfermo, y por ello condenado a la locura. Se trata de una ambivalencia más sutil. El artista es en sí un genio, pero un genio solitario e infeliz. Es un hombre excepcional, dotado de una capacidad no común, pagada con la infelicidad y la desesperación. No es un hombre normal, pero no es tampoco, el Dios creador. Por una parte es aquel que crea, pero por otra el dolor y el malestar, la soledad y la melancolía caracterizan trágicamente su humanidad.*”³⁴

Paracelso (1493-1541) habla de la melancolía en **De las enfermedades que privan al hombre de la razón**. Destacaba allí que los melancólicos eran una de las “cuatro clases de

³⁰ Jackson, Stanley W. **Historia de la melancolía y la depresión**. En **Depresión y Subjetividad**. Tesis. Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Psicología. Trabajo de investigación correspondiente al requisito curricular según plan de estudios O.C.S N°143/89. Supervisor: Lic. María Teresa Bertolami. Cátedra de radicación: Desarrollos de psicoanálisis. 6 de diciembre de 2000. Monografía propiedad de las alumnas Ana Paula Cabaleiro, Guillermina Fernandez Muguetti y Maria Paula Saenz de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Mar del Plata. www.herrerros.com.ar/melanco/tesis.htm.

³¹ Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. **Saturno y la melancolía**. Alianza Editorial, Madrid 2006. Pág.94.

³² Como humor negro, la melancolía, deriva del mal de Saturno, dios de la agricultura de los romanos, mórbido y desesperado, identificado con el Cronos de la mitología griega, que había castrado a su padre (Urano) antes de devorar a sus propios hijos. A los melancólicos se los llama saturninos.

³³ Saturno en su cualidad de planeta más alto y alejado, toma el nombre del dios de la mítica edad de oro, Saturno, que podía dar poder y riqueza, pero sólo a cambio de la felicidad. Dios mítico sí, pero fue cazado de joven y encarcelado en las vísceras de la Tierra, y a éste se le asocia a la vejez y al dolor, a la locura y a la muerte. En www.upf.edu/pdi/dcom/xavierberenguer/recursos/fig_calc4/estampes/4_4.htm. Rosa Cosmelli. **Melancolía**.

³⁴Ibid.

locos...aquellos que por su naturaleza pierden la razón y enloquecen”.³⁵ Su rechazo de la teoría humoral inaugura una corriente de pensamiento que influye en los futuros estudios acerca de la melancolía.

En 1621 aparece una obra de referencia dentro de los estudios sobre la bilis negra **Anatomía de la melancolía** de Robert Burton en donde se introduce una cuestión nueva: el concepto de desorden afectivo. Noción amplia que incluye desde desórdenes en el humor hasta la hipocondría.

Con el dualismo cartesiano (cuerpo y alma) el mundo se reduce a materia (cuya propiedad es la extensión) y espíritu (cuya propiedad es el pensamiento). El lugar de las Pasiones queda relegado al cuerpo y lo anímico se piensa como un estado del cuerpo, por ejemplo, la tristeza pasa a ser un fenómeno nervioso. Con Descartes los factores somáticos aparecen como causa de las Pasiones: *“La importancia de las pasiones en relación con el alma, es subrayada por Descartes, quien describe seis modalidades básicas -ilusión, amor, odio, deseo, alegría y tristeza- como estados pasivos de carácter irracional. Sin embargo, pese a su pasividad, son capaces de escapar al dominio de la Razón, lo cual las trastorna peligrosas si se las deja libradas a sí mismas”*³⁶. En esta separación se origina la práctica de la medicina como una actividad que tiene por objeto el análisis de lo puramente corporal aboliendo las pasiones de su campo.³⁷

³⁵Jackson, Stanley W. **Historia de la melancolía y la depresión**. En **Depresión y Subjetividad**. Tesis. Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Psicología. Trabajo de investigación correspondiente al requisito curricular según plan de estudios O.C.S N°143/89. Supervisor: Lic. María Teresa Bertolami. Cátedra de radicación: Desarrollos de psicoanálisis. 6 de diciembre de 2000. Monografía propiedad de las alumnas Ana Paula Cabaleiro, Guillermina Fernandez Muguetti y Maria Paula Saenz de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Mar del Plata. www.herrerros.com.ar/melanco/tesis.htm.

³⁶ Sauri, J., **Historia de las ideas psiquiátricas**. En **Depresión y Subjetividad**. Tesis. Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Psicología. Trabajo de investigación correspondiente al requisito curricular según plan de estudios O.C.S N°143/89. Supervisor: Lic. María Teresa Bertolami. Cátedra de radicación: Desarrollos de psicoanálisis. 6 de diciembre de 2000. Monografía propiedad de las alumnas Ana Paula Cabaleiro, Guillermina Fernandez Muguetti y Maria Paula Saenz de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Mar del Plata. www.herrerros.com.ar/melanco/tesis.htm.

³⁷ Habrá que esperar hasta Freud con la constitución de un nuevo campo, el del psicoanálisis, para retornar las pasiones a un primer plano.

A lo largo del siglo XVII se producen cambios conceptuales en torno al fenómeno de la melancolía. Hay tres acontecimientos que marcan el nacimiento de un período científicista: el primero es el nacimiento del método experimental impuesto por Bacon en 1620; el segundo es el descubrimiento de la circulación de la sangre por parte de Harvey quien concibe al cuerpo como “una forma material dotada de ciertos movimientos mecánicamente explicables e independientes del espíritu”³⁸; el tercero la tradición cartesiana ya mencionada que concibe al cuerpo como una máquina diferente y separada del alma.

Durante los siglos XVII y XVIII se avanza de la teoría humoral a las explicaciones químicas y de éstas a las mecanicistas. Thomas Willis (neuropsiquiatra del siglo XVII) en su libro **Principios de los químicos** opone los diferentes humores hipocráticos a cinco principios: para Willis todos los cuerpos se componen de Espíritu, Azufre, Sal, Agua y Tierra y en los diversos movimientos y proporciones de estos deben buscarse los comienzos y finales de las cosas.³⁹ Las explicaciones mecanicistas se basaban en principios de la hidrodinámica, la dinámica de las micropartículas y las fuerzas de atracción; entre otras ideas se llegó a pensar que la melancolía se producía como efecto de una lenta circulación de la sangre en el cerebro.

En relación al siglo XVII y particularmente al período del Barroco nos interesa destacar un texto de Walter Benjamin: **El origen del drama barroco alemán**. Benjamin en su estudio sobre el *Trauerspiel*⁴⁰ alemán toma como ejemplo de la actitud del hombre del Barroco el grabado *Melancolía I* (1514) de Alberto Dürero quien con esta obra se anticiparía al Barroco en muchos de sus aspectos. Una de las particularidades de la figura caracterizada

³⁸ Sauri, J., **Historia de las ideas psiquiátricas**. En **Depresión y Subjetividad**. Tesis. Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Psicología. Trabajo de investigación correspondiente al requisito curricular según plan de estudios O.C.S N°143/89. Supervisor: Lic. María Teresa Bertolami. Cátedra de radicación: Desarrollos de psicoanálisis. 6 de diciembre de 2000. Monografía propiedad de las alumnas Ana Paula Cabaleiro, Guillermina Fernandez Muguetti y María Paula Saenz de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Mar del Plata. www.herrerros.com.ar/melanco/tesis.htm.

³⁹ *Ibíd.*

⁴⁰ El término *Trauerspiel* (plural: *trauerspiele*) significa literalmente “obra teatral fúnebre o luctuosa” (de *Trauer*: “duelo, luto”, y *Spiel*: “espectáculo”) y se empezó a utilizar en Alemania en el siglo XVII en lugar de la palabra de origen griego *Tragödie*. Benjamin, Walter. **El origen del drama barroco alemán**. Ed. Taurus, 1990. Madrid. Pag.20.

por Durero es la “*parálisis contemplativa*”⁴¹ que Benjamin adjudica a la rígida moral luterana: “*las acciones humanas fueron privadas de todo valor*” (por el rechazo de las “buenas obras”) lo cual hace surgir “*un mundo vacío*” de allí la situación de desolación del hombre en el mundo el luteranismo, según Benjamin, “*infundió la melancolía en sus grandes hombres*”. Benjamin liga las leyes del *Trauerspiel* a una *teoría del luto* al que define como: “*una disposición anímica en la que el sentimiento reanima, aplicándole una máscara, el mundo desalojado, a fin de alcanzar una enigmática satisfacción al contemplarlo*”⁴² dicha teoría (que deja de ser algo accesorio del *Trauerspiel* para constituirse en su motor) sólo es capaz de desarrollo gracias al mundo que se abre bajo la visión del hombre melancólico. La mirada del melancólico se traduce en la respuesta motriz de la *parálisis* ya que la conducta propia de quien sufre de luto es el estar sumido en una profunda meditación, ésta en tanto examen del objeto, Benjamin la compara con el desfile de los cortejos de los poderosos: “*Camino del objeto (o, mejor dicho al recorrer el objeto mismo) esta intención avanza con la misma lentitud y solemnidad con que se mueven los cortejos de los poderosos*”⁴³.

En el año 1917 Sigmund Freud publicó un artículo titulado “*Duelo y Melancolía*”⁴⁴. En este trabajo se presentan por primera vez las premisas fundamentales de la melancolía, su mecanismo y su función, a partir de la analogía de la melancolía con el duelo. Freud define al duelo como “*la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc...*”⁴⁵. En el duelo el sujeto ha experimentado una pérdida real del objeto amado y en el proceso, que se prolonga un tiempo necesario para la elaboración de esta pérdida, el sujeto pierde el interés por el mundo exterior sustrayendo la libido de todo objeto que no remita al objeto perdido. Sin embargo, el duelo no es considerado un proceso patológico. En la melancolía el sujeto parece reportar con su dolor psíquico la pérdida de un objeto de amor sustraída de su conciencia. El sujeto se comporta como si hubiese sufrido una pérdida real, no puede dar

⁴¹ Benjamin, Walter. **El origen del drama barroco alemán**. Ed. Taurus, 1990. Madrid. Pag. 134.

⁴² *Ibíd.*, Pag. 131.

⁴³ *Ibíd.*, Pag.132.

⁴⁴ En alemán *Traner und Melancholie*. S. Freud. “Duelo y Melancolía”. **Obras completas**, tomo XIV, Amorrortu editores, Bs As.

⁴⁵ S. Freud. “Introducción al narcisismo”. **Obras Completas**, tomo XIV, Amorrortu editores, Bs As.

cuenta de lo que ha perdido ni logra precisar la magnitud de dicha pérdida. A estos síntomas se agregan el insomnio, la falta de apetito (por la vida) que el sujeto melancólico padece, empobrecimiento del yo (que Freud define como “*cuadro de delirio de insignificancia moral*”⁴⁶) que se manifiesta en autoreproches, rebaja en el sentimiento de sí y expectativa de castigo.

CAPITULO II

1. Poesía y Melancolía

Los orígenes de la melancolía poética

Comenzaremos esta etapa del trabajo haciendo una descripción de cómo la palabra melancolía adquirió, más allá de su acepción científica y médica, un nuevo sentido que se podría calificar de “poético”. La melancolía en sentido poético tuvo su propia historia la cual se originó en la poesía postmedieval que surge en Europa especialmente en Francia.

El término melancólico que en el período medieval estaba signado por lo patológico se fue alterando, y, poco a poco, pasó a designar un “estado de ánimo”, un sentimiento que Robert Burton llamó “disposición melancólica transitoria”⁴⁷. El uso de la palabra se fue desplazando hacia un sentido subjetivo y transitorio en donde la melancolía ya no se concibe como enfermedad o hábito sino como un estado de ánimo mental y temporal: esto tuvo como consecuencia que se pensara la melancolía como estado subjetivo en la poesía. Un antecedente de esta nueva idea de melancolía ya está presente en la fábula etiológica de Boccaccio *Ninfale Fiesolano*:

⁴⁶ S. Freud. “Duelo y Melancolía”. **Obras completas**, tomo XIV, Amorrortu editores, Bs As.

⁴⁷ Burton Robert. **Anatomía de la melancolía**. Alianza Editorial, Madrid 2006. Pág. 65.

*pella maninconia e pel dolore
ch'i' sento, che m'offende dentro il core,*

*ove quel giorno dal padre aspettato
era stato con gran maninconia,*

malinconoso e mal contento,

*caendo la sua amante aspra e selvaggia
e che facea lui star malincoloso,⁴⁸*

En la fábula de Boccaccio la melancolía aparece como estado de ánimo y no como mal o como disposición habitual.

En la literatura francesa también se adoptó el uso de esta idea subjetiva de la melancolía:

...el sustantivo “melancolie” significó tanto el mal que alguien tenía como el mal que causaba en otros, mientras que el verbo “mérencolier” vino a ser sinónimo de “attrister”, y el adjetivo “melancolique”, o, más comúnmente, “melancolieux”, pudo ser ya transferido de la persona que experimentaba ese sentimiento a la circunstancia que lo ocasionaba.⁴⁹

La expresión melancolía en la literatura europea moderna, específicamente en la poesía lírica y narrativa al igual que en los romances en prosa, devino de cualidad a estado de ánimo que podía transferirse a objetos inanimados, así se empezaron a designar como melancólicos espacios, actitudes, sentimientos, por ejemplo, se empezó a hablar de “luz melancólica”, “notas melancólicas”, “paisajes melancólicos”⁵⁰. Esto a su vez permitió que la melancolía se pudiera personificar y en 1428 en su poema inacabado *Espérance ou*

⁴⁸ Boccaccio, *Ninfale Fiesolano*, ed. B. Wiese, en Sammlung romanischer Elementar- und Handbücher, serie V, núm. 3, Heidelberg 1913. Extraído de Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. **Saturno y la melancolía**. Alianza Editorial, Madrid 2006. Pág.218.

⁴⁹ “ Quant on s’ endort en aucun desplaisir ou mérencolie”, por ejemplo, aparece en un relato de Luis XI, y la literatura amatoria llevó ese significado hasta el punto de hablar de “petites mérencolies” en el sentido de riñas de enamorados. “Se mérencolier” significaba “entristecerse” o “alimentar pensamientos tristes”, y el adjetivo “mérencolieux” podía designar el estado de ánimo de una persona triste o contrariada “Alexandre mérencolieusement pensant á ses pertes” o la mirada de un perro loco “le chien enragé regarde de travers et plus mérencoliquement que de costume”, así como la impresión de la noche o el estado de ánimo causado por cualquier objeto “triste”. Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. **Saturno y la melancolía**. Alianza Editorial, Madrid 2006. Pág.219.

⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 217.

Consolation des Trois Vertus Alan Chartier ofrece un retrato de “Dame Mérencolye” la describe como: pálida, flaca, envuelta en vestidos raídos, de “complexión plomiza y terrosa”, “habla entrecortada”, “labio caído” y “mirada gacha” rasgos tomados de la patología humoral y que contrastan con las cualidades, por ejemplo, de la “Tristesse” del *Roman de la Rose* figura que aparece como enloquecida y desesperada. En su descripción de la “Dame Mérencolye”, Chartier logra realizar una síntesis con los motivos tradicionales de la melancolía transmitidos por la literatura médica y científica. Otro ejemplo de esa síntesis es el monólogo *Habla la melancolía en persona* del poeta barroco alemán Andreas Tscherning aunque aquí se añade un motivo nuevo “la idea humanista del furor divino”⁵¹.

En Inglaterra los poemas de Milton *L’Allegro e Il Penseroso* también se vinculan con los textos de la tradición medico-científica aunque van a brindar un nuevo significado a la idea de melancolía que se relaciona con un rasgo positivo en tanto la visión de la misma sufre una transformación: si la “Dame Mérencolye” de Chartier inspiraba horror, la Melancolía de Milton es “divinísima”, “diosa sabia y santa”:

*Whose saintly visage is too bright
To hit the sense of human sight;
And therefore to our weaker view,
Ore laid with black staid Wisdoms hue*⁵².

Junto a esta nueva visión de la melancolía se abre otro mundo para el poeta que no tiene que ver con el ensimismamiento o el éxtasis sino con una “sensibilidad intensificada” donde “*notas suaves, aromas fragantes, sueños y paisajes se mezclan con la oscuridad, la soledad y hasta el dolor mismo, y mediante esa agri dulce contradicción sirven para intensificar la conciencia del propio yo*”⁵³. Aquí se hace presente la melancolía específicamente poética de los modernos como sentimiento de doble filo ya que el alma disfruta de su aislamiento pero al mismo tiempo se tiene una conciencia acrecentada de su

⁵¹ “Cuando se agita en mí, de pronto alumbro como un dios los corazones, que entonces salen de sí y buscan un camino más que terrenal”. Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. **Saturno y la melancolía**. Alianza Editorial, Madrid 2006. Pág. 225.

⁵² [Cuyo sagrado semblante es demasiado esplendoroso para el sentido visual de los hombres; y por eso a nuestra débil vista se aparece bajo un tinte negro, color de la sabiduría.] *ibíd.*, pág. 228.

⁵³ *Ibíd.*, pág. 229.

separación; sentimiento que expresaron los sucesores de Milton al hablar de “la alegría en el dolor”, “la luctuosa alegría” o “el triste lujo del pesar”. Es en este momento cuando se introducen ideas vinculadas a la melancolía y al astro que la representa: Saturno. Estas ideas se vincularon con el amor desdichado, la enfermedad y la muerte, lo cual originó una idea de melancolía como emoción trágica debido a una conciencia intensificada del yo en la medida en que *esta conciencia no es otra cosa que un correlato de la conciencia de la muerte*. Jacques Legrand, autor del siglo XV, ya había estimado el nexo entre muerte, melancolía y conciencia de sí mismo en sus *Observaciones sobre la Muerte y el Día del Juicio* en donde escribe:

“A la mesure que la cognoissance vient”

“le soucy croist, et l’omme se mérancolie plus et plus, selon ce qu’il a de sa condición plus vraie et parfaite cognoissance”⁵⁴

Faltaba tiempo todavía para que la imaginación transformase a la melancolía en una condición ideal para la creación artística y es recién en el período del barroco cuando el teatro, la poesía y el arte van a mostrar una nueva vitalidad gracias al influjo del espíritu melancólico; fue en la España de Cervantes⁵⁵ y en la Inglaterra de Shakespeare y Donne en donde se lograron las obras más acabadas: *el verdadero lugar de una melancolía moderna y cultivada*. Es aquí cuando nace la figura del humorista y el humor como actitud correlativa de la melancolía: *“el melancólico y el humorista, se nutren de la contradicción metafísica entre lo infinito y lo finito, el tiempo y la eternidad, o como queramos llamarlo. Los dos comparten la característica de obtener a la vez placer y dolor en la conciencia de esa contradicción.”⁵⁶*

Ejemplo de melancólico trágico lo ofrece el personaje de Shakespeare, Hamlet, y junto a este la figura del “melancólico a la moda” cómico el Stephan de *Every Man in his Humour* quien pretendía aprender la melancolía como se aprende un juego:

⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 230.

⁵⁵ Como ejemplo típico podemos citar la pieza teatral de Tirso de Molina *El Melancólico* escrita en 1611. Cf. Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. **Saturno y la melancolía**. Alianza Editorial, Madrid 2006. Pág.231.

⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 233.

“¿Tienes un taburete que sirva para estar melancólico? ... ¿Lo hago bien, primo? ¿Estoy suficientemente melancólico?”⁵⁷

Hubo una proliferación de odas, elegías y glorificaciones poéticas a la melancolía que se reprodujeron desde Gray hasta Keats⁵⁸. Se llegaron a plantear distinciones de todo tipo entre ellas se habló de una “melancolía blanca” (que puede ir desde la resignación filosófica hasta la pasión melodramática) en oposición a una “melancolía negra” (entendida como depresión morbosa). En una obra como *Elegía escrita en un camposanto rural* de Gray pueden verse reunidos tres tópicos ligados a la expresión del ser melancólico: el tema del “Retiro”, de la “Muerte” y de la “Lamentación de la Vida”. En la obra de Grey lo elegíaco apunta al lamento de la vida, lo rural al retiro y el camposanto al tema de la muerte.

Poco a poco en la literatura inglesa del siglo XVIII la manera de expresar la melancolía en poesía se fue haciendo cada vez más convencional y desembocó en cierto sentimentalismo que fue blanco de burlas y en una sátira anónima titulada *“A un caballero que quería materiales adecuados para una monodia”* se hace un gracioso catálogo de temas, lugares, personajes típicos contenidos en dicha poesía cuyo escenario poético estaba conformado por *ruinas góticas, cementerios, cuervos, cipreses, tejos, osarios y fantasmas (casi siempre de vírgenes tristes)*⁵⁹.

Sin embargo en el siglo XIX aparece una nueva forma de melancolía: es el momento de la melancolía romántica. Esta melancolía que gracias al trabajo poético de Keats se comienza a alejar de todo aquel convencionalismo de imágenes para rescatar el sentido original de la emoción melancólica:

“...Keats desdeña el inventario consabido (...) él alimenta su melancolía con toda su mente y todos sus sentidos, haciéndola abarcar todo el radiante esplendor de las cosas creadas, que el poeta puede entonces verdaderamente “descubrir” y describir en un lenguaje profuso, rico y diverso,

⁵⁷ *Every Man in his Humour*, III.i. Cf. C. A. Bieber, *Der Melancholikertypus Shakespeare*, 1913, págs. 34 y ss. En Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. **Saturno y la melancolía**. Alianza Editorial, Madrid 2006. Pág. 233.

⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 234.

⁵⁹ Cf. Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. **Saturno y la melancolía**. Alianza Editorial, Madrid 2006. Pág. 234.

porque sólo pensando en la transitoriedad de ellas y sintiendo su propio dolor ha podido apropiarse su belleza viva.”⁶⁰

Esta melancolía severa, despierta, romántica supera la vana sensibilidad en la que había caído el siglo anterior y lo melancólico muta en emoción ambigua, compleja de la que el creador se aferra consciente y orgulloso de pertenecer a la “Cofradía de los Melancólicos”:

*“Pero ¿por qué les llaman melancólicos, si sólo piensan en los goces y placeres mundanos?”
“Porque todo goce terrenal es fugaz y transitorio, tan falso e incompleto... ¿Aún preguntas por qué se les llama melancólicos, cuando todo deleite, tan pronto como se posee, cambia de aspecto y se torna hastío...; cuando toda belleza es belleza que se desvanece, toda fortuna es fortuna que muda?”⁶¹*

La idea de “melancolía poética” se desarrolló de manera independiente de la idea de melancolía como condición de logro creador esto segundo recién pudo emerger cuando se dejó de entender la melancolía como un mal y se la reconoció como “fuerza intelectual positiva”.

2. Decadentismo y Melancolía

La melancolía y la poesía de Charles Baudelaire

En **Saturno y la melancolía** figura al pie de página una aclaración que nos gustaría citar:

“Fuera de Inglaterra la melancolía evolucionó de distinta manera. Está aún sin estudiar a fondo en Italia, Francia y Alemania durante los siglos XIX y XX. En Francia la obra de un Baudelaire está saturada de melancolía, y él mismo reunió los términos que forman el título de nuestro estudio, al aconsejar a su amable lector: “Jette ce libre saturnien, / Orgiaque et melancolique”

⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 236

⁶¹ J.P. Jacobsen, *Frau Marie Grubbe*, Cap. 11. “La acción de la novela se desarrolla en el siglo XVII, el autor imita el estilo y el modo de sentir del período barroco”. Cf. Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. **Saturno y la melancolía**. Alianza Editorial, Madrid 2006. Pág. 237.

*(Épigraphe pour un livre condamné” [1861], destinado a la tercera edición de las Fleurs du mal, 1868.”*⁶²

En la persona y en la obra de Baudelaire podemos ver reunidos los atributos ambiguos, desconcertantes, bondadosos y terribles del nacido bajo el signo de Saturno: en donde belleza y horror, hastío y excitación se buscan y se fusionan en una mezcla que igual a la bilis negra deja como resultado un elemento inestable que sabe amargo. Ambigüedad del poeta que se desprende de cuestiones irresueltas como “¿Clásico o romántico? ¿Padre del simbolismo o simplemente su precursor? ¿Esteta o moralista? ¿El más alto espiritualista o el realista más rastrero? ¿El lírico más suntuoso de la lengua francesa o un poeta de recursos limitados, casi prosaico? ¿Satánico o angélico?”⁶³

En el primer poema de **Las flores del mal**, “Al lector”, Baudelaire describe cómo el pecado, el error, la roña viven en el cuerpo y en el alma de los hombres; cómo a pesar de su arrepentimiento, el hombre, vuelve a insistir en el pecado porque el pecado es terco y la voluntad es débil. Para el poeta, es Satán Trimegisto, un hechicero que ha encantado al hombre, y éste en su encantamiento cree encontrar en lo ruin lo bello y sin horror, un poco cada día, desciende camino al inframundo. Escribe Baudelaire “*un pueblo de Demonios hierva en nuestras cabezas*” y es la Muerte silenciosa y pobre la Suerte de los hombres y de todos los monstruos que acosan al hombre el más inmundo y devastador es el Tedio.

Según Juan Ritvo el *ennui* (que ha sido traducido como tedio, hastío, aburrimiento) es lo que se desprende de un “sujeto ausente” idea de sujeto vinculada a una definición de “subjetividad” dada por Kierkegaard,

*“Dado que la subjetividad es la verdad, la verdad es el error, porque la subjetividad es negatividad”*⁶⁴

La obra de Baudelaire se erige sobre una nueva subjetividad y junto a esta o determinante de ella sea la experiencia del poeta en la ciudad y la vida modernas. Dicha subjetividad

⁶² Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. **Saturno y la melancolía**. Alianza Editorial, Madrid 2006. Pág.234.

⁶³ Baudelaire, Charles. **Las Flores del mal**. Buenos Aires: Losada, 2006. Prólogo y traducción por Nydia Lamarque. Pág. 13.

⁶⁴ En Wahl, Jean, *Études kierkegaardienes*, Vrin, Paris, 1949, p.356. Cf. Ritvo, Juan B. **Decadentismo y melancolía**. Córdoba. Alción Editora, 2006. Pág. 205.

*anuncia la descomposición de la forma pero desde el sitio de una nueva forma convertida en morada que declina ante el peso -la gravitación- de la materia*⁶⁵. Ritvo expresa que el *decadentismo es la forma manierista que revela el vínculo decadente de la forma con la vida*. En los poemas de Baudelaire podemos presenciar esa descomposición de la materia, lo cual se une a la definición de melancolía como *putrefacción de la materia* citada en nuestra Introducción:

“Melancolía significa putrefacción de la materia (...) Se le ha dado ese nombre a la materia negra, sin duda porque el color negro tiene algo de triste, y el humor del cuerpo humano, llamado melancolía, es visto como una bilis negra y reconocida, que causa vapores tristes y lúgubres”

La melancolía en Baudelaire estaría ligada a una toma de conciencia por parte del poeta que capta en el sujeto, el mundo y las cosas, la putrefacción, la decadencia, lo mórbido, lo artificial:

*“Sus sensaciones preferidas son las que procuran los perfumes, porque ellas remueven más que las otras ese no se qué de sensualmente oscuro y triste que llevamos con nosotros. Su estación amada es el fin del otoño, cuando un encanto de melancolía hechiza al cielo que se agita y al corazón que se crispa. Sus horas de delicia son las horas de la tarde, cuando el cielo se colorea, como los fondos de los cuadros lombardos, con sus matices de rosa muerta y de verde agonizante. La belleza de la mujer no lo complace más que precoz y casi macabra de delgadez... o bien tardía y en la declinación de la madurez arrasada... Allí donde hormiguea lo que él mismo llama con una extrañeza necesaria, la “fosforescencia de la podredumbre”, se siente atraído por un magnetismo invencible.”*⁶⁶

En sus **Ensayos críticos acerca de la literatura europea**, Ernest Curtius, en un texto dedicado a **La Tierra baldía** de Eliot, al tocar los temas de la ruina y la decadencia, define al decadentismo como aquella *“obsesión por todos los síntomas de una vida que desciende a su ocaso”* y tiene a Baudelaire como el poeta que descubre ese estado del alma para la poesía:

⁶⁵ Ritvo, Juan B. **Decadentismo y melancolía**. Córdoba. Alción Editora, 2006. Pág. 205.

⁶⁶ Bourguet, Paul. “Charles Baudelaire”, en *Essais de psychologie contemporaine*, tome premier, Paris, Libraire Plon, 1926. En Ritvo, Juan B. **Decadentismo y melancolía**. Córdoba. Alción Editora, 2006. Pág. 208-209.

*“Una sección de Les Fleurs du Mal se titula “Spleen et Idéal”, que George tradujo “Trübsinn und Vergeistigung”, melancolía y espiritualización. La sensibilidad decadente fue una forma, históricamente explicable, de la angustia moderna”*⁶⁷

Nos interesa en este punto hacer una reflexión en relación a la idea de angustia desde el pensamiento Heideggeriano, ya que comparte cierta conexión con las ideas de descomposición, del ocaso de los seres y las cosas, que la melancolía baudelaireana encarna. Para explicar el concepto de angustia Heidegger hace una distinción y habla en primera instancia de la diferencia entre angustia y temor. El temor es un fenómeno que se caracteriza por poder distinguir aquello a lo que se teme, es decir, el “ante que” del temor, lo cual, se refiere a un ente determinado del mundo que contiene en sí el carácter de lo amenazador:

*“Aquello “ante lo que” el temor se atemoriza es un ente determinado intramundano que se nos acerca. Es algo aún no presente pero que viene. Se trata de algo nocivo (Abtrügliches) que aún no está “ante los ojos” pero que amenaza salirnos al encuentro”*⁶⁸

Mientras que la angustia no es angustia “ante que” en la angustia no existe la presencia de un ente amenazador desde dentro del mundo:

*“Lo amenazador no es ningún ente determinado intramundano y no presenta el característico acercamiento; de hecho esto determinado amenazador es ahora y puede estar muy cerca, tan cerca que nos oprime, tan cerca y sin embargo no presente como esto y aquello, no como algo temible, como algo a temer desde una determinada referencia del mundo circundante en su significatividad. En medio del más familiar mundo circundante (...) puede sobrevenirle a alguien la angustia”*⁶⁹

La particularidad de la angustia radica en que no hay un ente, es decir, no son las cosas ni el mundo quienes provocan el sentimiento de la angustia. Aquello que se presenta como amenaza está allí y en ninguna parte y el mundo conocido y familiar sufre una

⁶⁷ Curtius, Ernest. *Ensayos críticos acerca de la literatura europea*, Madrid, Visor, 1989, p. 285. En Ritvo, Juan B. **Decadentismo y melancolía**. Córdoba. Alción Editora, 2006. Pág. 223.

⁶⁸ Garrido-Maturano Angel. Sobre el abismo. La angustia en la filosofía contemporánea. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Pág. 185.

⁶⁹Heidegger, Martín. *Die Grundprobleme der Phänomenologie* (Marburger Vorlesungen, 1927). En Garrido-Maturano Angel. **Sobre el abismo. La angustia en la filosofía contemporánea**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Pág. 186.

transformación porque el hombre angustiado ya no se siente como en su casa al contrario se encuentra en otro mundo:

“En la angustia sencillamente el Dasein deja de sentirse como en su casa. Está como extraviado, perdido, como si todos los entes que conforman el mundo con el que está familiarizado se hubiera ido, como si la negrura de la angustia hubiese disuelto a todos los entes en la nada, como si ya no hubiera nada a qué aferrarse, nada que se distinguiera con perfiles nítidos; solo esa angustia oprimente que todo lo envuelve y que nos aleja todas las cosas volviéndolas a ellas y al mundo en el que habitualmente nos encontramos absolutamente insignificativos”⁷⁰

La insignificancia del mundo y sus cosas deja en exposición otra idea de Heidegger, la idea de la Nada, como concepto que aparece al final de este camino de la angustia, frente a la pregunta “¿Ante qué nos angustiamos?” se responde nos angustiamos ante la nada:

“La absoluta insignificatividad que se denuncia en el “nada” y en el “en ninguna parte” no significa ausencia del mundo, sino que (...) únicamente gracias a esta insignificatividad de lo intramundano se impone el mundo en toda su mundanidad”⁷¹

En la angustia el hombre toma conciencia de su mera posibilidad de ser; aparece el mundo como totalidad, como hecho, que en sí mismo no es nada y que la posibilidad de ser depende de nuestro “ser en el mundo”. El extrañamiento que emerge con el sentimiento de angustia y que diluye la cotidianeidad del hombre y lo coloca en el lugar de lo inhóspito en Baudelaire significa voluntad poética de construir a partir de la sensación del vacío, de la nada, del *ennui*, de aquella certeza del ocaso de la vida. La atracción en Baudelaire de poner la mirada en la *fosforescencia de la podredumbre* se hermana con la necesidad del melancólico a la contemplación de aquello que se extingue o se ha extinguido ya; en la melancolía vemos también un proceso de transformación que se da en los seres y en las cosas y que está entrelazado a lo que se descompone, a la decadencia y a ese sentimiento de extrañeza que provoca la angustia y que pone al hombre frente a la Nada.

⁷⁰ El *Dasein* en Heidegger es un concepto relacionado al ser del hombre, ya que sólo el hombre tiene la posibilidad de relacionarse con el ser. Esta capacidad se liga a poder comprender el ente en cada ocasión y otorgarle determinado sentido. El lugar desde donde se construye el sentido es el mundo, por lo tanto el *Dasein* se refiere al “*ser-en-el-mundo*”. Garrido-Maturano Angel. **Sobre el abismo. La angustia en la filosofía contemporánea**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Pág. 187.

⁷¹ *Ibíd.*, pág. 187.

En la obra de Baudelaire la disolución de un mundo que deviene como pasado es la responsable de su decir melancólico:

*"¡París cambia, mas nada en mi melancolía
se ha movido! Andamiajes, palacios, horizontes,
viejos barrios, ya todo se me hace alegoría...
¡Son mis caros recuerdos más pesados que montes!"⁷²*

Para Silvio Mattoni la utilización de la alegoría por parte de Baudelaire se vincula al deseo de no perder ese París que para 1885 se encuentra transformado; el uso de la alegoría se constituye en una verdadera resistencia a esa desintegración de la materia.⁷³ En **Poesía y Capitalismo** se cita a Jules Laforgue quien reconoce a Baudelaire como el primer poeta que habla de París “*como un condenado día tras día a la existencia en la capital*”⁷⁴ esta condena llevó al poeta francés a nombrar la transformación y por lo tanto a introducir en la poesía diversos fenómenos que despertaron en su conciencia una particular atracción: habló de las multitudes, del flâneur, de lo urbano, del opio y el hachís, de la miseria y el alcohol. Pero, según Benjamin, la mirada que Baudelaire tiene de París, es “*la mirada del flâneur*”:

“El ingenio de Baudelaire, que se alimenta de la melancolía, es alegórico. En Baudelaire París se hace por vez primera tema de poesía lírica. Esa poesía no es un arte local, más bien es la mirada del alegórico que se posa sobre la ciudad, la mirada del alienado. Es la mirada del flâneur, cuya forma de vivir baña todavía con un destello conciliador la inminente y desconsolada del hombre de la gran ciudad.”⁷⁵

Mirada del flâneur que registra la transfiguración de una ciudad a una capital del siglo XIX, la vieja ciudad muda y le abre espacio a este tipo social que se siente como en casa en medio de una multitud y cuya última parada es el bazar. Es el hombre que deambula por la noche bajo el artificio de las farolas de gas y que con su callejeo mata el aburrimiento

⁷² Baudelaire, Charles. **Las Flores del mal**. Buenos Aires: Losada, 2006. Pág. 190.

⁷³ Cf. Kieffer Lidia. *La melancolía: tradición melancólica, melancolía literaria, melancolía clínica*. Extensión Digital- Número 1- año 2009. Revista de la Secretaría de Extensión Universitaria. Facultad de Psicología. (U.N.R.)

⁷⁴ Benjamin, Walter. **Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II**. Taurus. Madrid, 1999. Pág. 71.

⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 184.

abriéndose paso del bulevar al café y de allí otra vez a los pasajes y sus comercios. La experiencia vital en la gran ciudad ejercita al flâneur en la “preponderancia de la actividad de los ojos sobre la del oído”⁷⁶ esta nueva situación se relaciona con el desarrollo de los medios públicos de transporte ya que antes “las gentes no se encontraban en la circunstancia de tener que mirarse mutuamente largos minutos, horas incluso, sin dirigirse la palabra unos a otros.” Esta experiencia de la mirada en la gran metrópoli entró en la poesía de Baudelaire de la mano de lo erótico, en el soneto “A una transeúnte” escribe:

*“La calle aturdidora en torno de mí aullaba.
Alta, fina, de luto, dolor majestuoso,
una mujer pasó, que con gesto fastuoso,
recogía las blondas que su andar balanceaba.*

*Ágil y noble, con esa pierna de escultura.
Por mi parte bebí, como un loco crispado,
en su pupila, cielo del huracán preñado,
placer mortal y a un tiempo fascinante dulzura.*

*Un relámpago... ¡y noche! Fugitiva beldad
cuya mirada ha hecho de golpe renacer,
¿no he de volver a verte sino en la eternidad?*

*¡Lejos de aquí! ¡O muy tarde! ¡O jamás ha de ser!
Pues dónde voy no sabes, yo ignoro a dónde huiste,
¡tú, a quien yo hubiera amado, tú, que lo comprendiste!”⁷⁷*

La imagen que define el carácter fugitivo de lo que se aparece en la ciudad, en este caso referido al cruce de miradas con una desconocida transeúnte, es la imagen del “relámpago”: “Un relámpago... ¡y noche!”. El paso de la mujer es “ágil” sin embargo esto no impide que el poeta pueda gozar de una dulzura fascinante, pueda sentir el placer de comulgar con lo extraño que se esfuma entre la multitud y que jamás podrá ser retenido.

⁷⁶ Georg Simmel, *Soziologie*, Berlín, 1958, pág. 486. Cf. Benjamin, Walter. **Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II**. Taurus. Madrid, 1999. Pág. 52.

⁷⁷ Baudelaire, Charles. **Las Flores del mal**. Buenos Aires: Losada, 2006. Pág. 200.

Esta imagen podría extenderse a la manera en que se realiza la experiencia del hombre en la ciudad moderna y que viene a dar la sensación de cosa que no llega a ser, que se escapa fugitiva. De interrupción y fragmentariedad va a estar hecha la experiencia del hombre en la gran ciudad. Baudelaire llega a ubicar al hombre moderno en la dimensión de lo heroico, lo convierte en héroe, escribe al respecto Benjamin: *“El héroe es el verdadero sujeto de la modernidad. Lo cual significa que para vivir lo moderno se precisa una constitución heroica”*⁷⁸. La experiencia en la vida moderna se ha modificado y con ella la naturaleza del observar, del pertenecer, del estar en una ciudad.

La poesía de Baudelaire está *“saturada de melancolía”*, de esa disposición melancólica que prepara al poeta para *“esa forma de deslumbramiento (que es) la alegoría”*⁷⁹. Los trabajos sobre París que se llevaron a cabo en el siglo XIX debieron poner en evidencia, ante los ojos alucinados del poeta, primero la destrucción, y luego la certeza de experimentar un sentimiento melancólico ante tal espectáculo. Benjamin establece una relación entre las visiones del aguafuertista Meryon y las del propio Baudelaire ya que en ambos se hace una interpretación sobre lo antiguo y lo moderno:

*“...la ciudad de París, que pronto se convertiría en un campo de ruinas, al buscar la singularidad de esas estampas ‘en que por mucho que estén elaboradas inmediatamente, según la vida, dan la impresión de una vida transcurrida ya, que está muerta o que va a morir’”*⁸⁰

El ingenio alegórico de Baudelaire se convierte en un modo de resistir esa ciudad en ruinas que representa extensivamente la resistencia a la caducidad de un pasado. De igual manera según Ritvo la *“tradicción melancólica”* se presenta como *“un vasto dispositivo cultural de resistencia”*⁸¹.

Para Ritvo la tradición melancólica se presenta como un dispositivo cultural de resistencia en la medida en que la retórica melancólica conserva y transmite un saber *anacrónico* dentro de la cultura oficial:

⁷⁸ Benjamin, Walter. **Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II**. Taurus. Madrid, 1999. Pág. 92.

⁷⁹ Op. Cit, pág.106.

⁸⁰ *Ibíd.*, Gustave Geffroy, *Charles Meryon*, pag. 2, París, 1926. Cf. Benjamin, Walter. **Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II**. Taurus. Madrid, 1999. Pág. 107.

⁸¹ Ritvo, Juan B. **Decadentismo y melancolía**. Córdoba. Alción Editora, 2006. Pág. 312.

“¿Resistencia a qué? Al desconocimiento del lazo pasional que une a los hombres, a la ambigüedad del bien y del mal en sentido moral, al desconocimiento de la pobreza de los ideales de equilibrio y templanza que censuran la pasión de y por lo inconmensurable. La melancolía es un contrapensamiento que sigue los pasos de la filosofía oficial como su sombra, como oscura inquietud que trae la música de Venus, el furor de Dionisos y el misterio de Apolo...”⁸²

En esta línea de lectura hay que entender a la melancolía como “la pasión de lo incompleto” en el sentido propuesto por Platón en su *Allo ti* es decir *otra cosa que nos muestra la Misma cosa pero desde perspectivas diversas*. En la antigua concepción de los humores, el cuerpo:

“es una bolsa atravesada por vientos y líquidos: todo discurre, todo fluye en la inestabilidad; pero también hay allí un eje siempre desplazado y, no obstante, omnipresente, pétreo, intransformable en todas las transformaciones, causa él mismo de mezclas de las que, en definitiva, se resta. Es el humor negro, inasimilable e irreductible que, siempre circulando, alterna la furia y la tristitia...”⁸³

A cerca de la poesía de Baudelaire ha comentado Arturo Fruttero que su *intensidad finca en su visión dialéctica del mundo como horror y éxtasis*⁸⁴, horror ante lo irreductible, inasimilable y éxtasis ante la intuición deslumbrante e instantánea⁸⁵. Experiencia poética de Baudelaire que inaugura la poesía moderna, una poesía en donde la experiencia del shock es fundamental:

“afirmo que la inspiración tiene alguna relación con la congestión, y que todo pensamiento sublime va acompañado de una sacudida nerviosa, más o menos fuerte, que resuena hasta el cerebelo”⁸⁶

⁸² *Ibíd.*, pág. 313.

⁸³ *Ibíd.*, pág. 263.

⁸⁴ Fruttero, Arturo. **Obra poética y otros textos**, Editorial Municipal de Rosario, Rosario, 2000, p. 303. Cf. Ritvo, Juan B. **Decadentismo y melancolía**. Córdoba. Alción Editora, 2006. Pág. 263.

⁸⁵ Jankélévitch, Vladimir. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, I. “La maniere et l’ocasión”, Points-Seuil, París 1980, p. 11/12. Cf. Ritvo, Juan B. **Decadentismo y melancolía**. Córdoba. Alción Editora, 2006. Pág. 263.

⁸⁶ Baudelaire, Charles. “El pintor de la vida moderna”. En **Obras**. Aguilar, 1963.

Baudelaire sitúa la experiencia del shock en el centro de su trabajo artístico. Pensar la experiencia del shock en la poesía nos lleva a pensar en la actividad poética como fue definida por el mismo Baudelaire:

“De este modo va, corre, busca. ¿Qué busca? Sin duda, este hombre, tal como lo he pintado, este solitario dotado de una imaginación activa, viajando siempre a través del gran desierto de hombres, tiene un fin más elevado que el de un simple paseante, un fin más general, otro que el placer fugitivo de la circunstancia. Busca algo que se nos permitirá llamar la modernidad; pues no surge mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Se trata, para él, de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio.”⁸⁷

El hacer del poeta moderno se define por una estética que tiene como objetivo no la belleza imperecedera sino la belleza efímera esa que se vuelve artificial y se aleja de los ideales de imitación de la Naturaleza. El poeta moderno realiza un doble movimiento: un primer movimiento de desvalorización de la Naturaleza y un segundo movimiento de revalorización del artificio. Baudelaire al situar en el centro de la creación la experiencia del shock, en donde la voluntad artística es inseparable de la vivencia de cada día, condujo al abandono de la reproducción al detalle de los modelos naturales. Reivindicar la Imaginación como motor del acto creativo y la “emancipación de las vivencias”⁸⁸ constituyó las bases de la poesía moderna que se extienden hasta nuestros días.

En relación a la poesía moderna y la experiencia es interesante tomar lo expuesto por Agamben en **Infancia e historia** donde se plantea desde la primera página la crisis de la experiencia:

“En la actualidad, cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable”⁸⁹

Para Agamben la poesía moderna, de Baudelaire en adelante, se funda en la carencia de experiencia de allí que el poeta francés pueda poner en el centro de su trabajo creativo la experiencia del shock. ¿Qué significa alcanzar la experiencia?:

“Obtener experiencia de algo significa: quitarle su novedad, neutralizar su potencial de shock.”

⁸⁷ Baudelaire, Charles. *Ibíd.*

⁸⁸ Benjamin, Walter. **Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II.** Taurus. Madrid, 1999. Pág.132.

⁸⁹ Agamben, Giorgio. **Infancia e historia.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004. Pág. 7.

En la Exposición Universal de París en 1855 Baudelaire tomó conciencia de la *atención de nuevo género que la mercancía exige del espectador*⁹⁰ el espectáculo que ofrece la mercancía en sí se configura como lo *inexperimentable por excelencia*. La poesía moderna hace de lo *inexperimentable su condición normal*⁹¹ y Baudelaire al haber intuido la necesidad de colocar la obra de arte frente a la invasión de la mercancía y proclamar que la poesía no tiene otro fin más que ella misma logró dar al arte moderno su carácter definitivo: Baudelaire insistió en el *carácter inasible de la experiencia estética y en su teorización de lo bello como epifanía instantánea e impenetrable*⁹².

CAPITULO III

1. La poesía y los poetas después de Charles Baudelaire

Comentario sobre la lírica del siglo XX

La práctica poética a partir de Baudelaire inicia un nuevo camino. La lírica europea del siglo XX se va a definir por lo que Hugo Friedrich ha dado en llamar “tensión disonante” que se caracteriza por provocar en el que lee sensaciones encontradas:

*“En las obras de estos poetas (...). Su oscuridad le fascina en el mismo grado que le aturde, y la magia de sus palabras y su aura de misterio le subyugan aunque no acierte a comprenderlas.”*⁹³

Esta imposibilidad de comprensión se liga a dos caracteres que adquiere la lírica moderna por un lado la idea de la *disonancia* y por el otro el concepto de *anormalidad*. La disonancia es la consecuencia de una tensión que se produce en el lector ya que esta nueva poesía lo lleva hacia el lugar de lo inquietante, no es una poesía que conduce al reposo sino al choque:

⁹⁰ Agamben, Giorgio. **Estancias**. Editora Nacional. Madrid, 2002. Pág. 69.

⁹¹ Agamben, Giorgio. **Infancia e historia**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004. Pág.55.

⁹² Agamben, Giorgio. **Estancias**. Editora Nacional. Madrid, 2002. Pág.70.

⁹³ Friedrich, Hugo. **La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días**. Barcelona: Seix Barral, 1974. Pág.21.

“No hay nada que nos obligue a buscar la satisfacción únicamente en el reposo. Desde hace más de un siglo son cada día más numerosos los ejemplos de un estilo en el que la disonancia se ha convertido en algo independiente, en una cosa que cuenta por sí misma. No es ni el anuncio ni la preparación de nada. Ni la disonancia engendra desorden, ni la consonancia aporta ninguna garantía de seguridad”⁹⁴

Lo que Strawinsky explica para la música puede aplicarse también a las obras del siglo XX. Tensión disonante que se manifiesta tanto en la forma como en el contenido:

“... ciertos rasgos de origen arcaico, místico y ocultista se dan en contraste con un agudo intelectualismo, ciertas formas muy sencillas de expresión concurren con la complicación de lo expresado, la rotundidad del lenguaje con la oscuridad del contenido, la precisión con la absurdidad, la futilidad de los motivos con el más arrebatado movimiento estilístico.”⁹⁵

Este tipo de lírica trata de romper lazos con la realidad y busca realidades de las cosas, del hombre pero el tratamiento que hace de ellas no es meramente descriptivo, no implica una mirada familiar sino todo lo contrario, el mundo entra al poema transfigurado en algo extraño, insólito, informe. El poema contemporáneo escapa de cierta “familiaridad comunicativa” el yo lírico no necesita ser comprendido más que como “inteligencia que crea poesía”. Frente a esta nueva poesía aparece el concepto de “anormal” o “anómalo” que para Friedrich coincide con una exigencia de los teóricos modernos según la cual la poesía debe causar “sorpresa y desconcierto”. La nueva voluntad estilística de la poesía moderna pasa por “la imposibilidad de su comprensión” en donde *ni siquiera el propio poeta sabe lo que su poesía quiere decir*. La lírica moderna en consecuencia se va a definir a partir de “categorías negativas”:

⁹⁴ Strawinsky, Igor. *Poétique musicale*. Cf. Friedrich, Hugo. **La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días**. Barcelona: Seix Barral, 1974. Pág.21.

⁹⁵ Friedrich, Hugo. **La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días**. Barcelona: Seix Barral, 1974. Pág.22.

*“...desorientación, disolución de lo corriente, sacrificio del orden, incoherencia, fragmentarismo, reversibilidad, estilo en series, poesía despoetizada, relámpagos destructores, imágenes cortantes, choque brutal...”*⁹⁶

El germen de esta nueva lírica que empieza a pensarse y que se convierte en reflexión crítica a cerca del arte de escribir poesía puede encontrarse en el trabajo realizado por los poetas románticos. Si bien hay que marcar diferencias entre Romanticismo y poesía moderna, por ejemplo, en relación a la cuestión de un sentimentalismo exacerbado practicado por los románticos, sin embargo hay que destacar algunas cuestiones que derivaron del pensamiento romántico y que fueron síntomas anunciadores de modernidad. Poetas como Chateaubriand, Vigny, Musset revalorizaron fenómenos como la melancolía y el dolor cósmico y llegaron a convertirlos en “atributos de la nobleza del alma”. El dolor, lo mórbido, lo criminal y destructivo van a encontrar continuación en Baudelaire aunque con algunas modificaciones. Por otra parte la visión romántica del poeta como profeta incomprendido configura el estatuto del poeta moderno como aquel individuo solitario, apartado de sus semejantes que lo deja en una posición de sujeto excepcional. También en el romanticismo se inicia la poesía que parte de la palabra, Victor Hugo en *Les Contemplations* escribe:

*“La palabra es un ser viviente, mucho más poderoso que aquel que la usa; nacida de la oscuridad, crea el sentido que quiere; la palabra es mucho más todavía de lo que el pensamiento, la vista y el tacto externo pueden dar: es color, noche, alegría, sueño, amargura, océano, infinito; es el logos de Dios”*⁹⁷

Otro de los aportes del pensamiento romántico a la lírica moderna fue la teoría de lo grotesco con la cual se hace una equiparación de lo bello con lo feo siendo Victor Hugo quien da un nuevo lugar a lo feo:

⁹⁶ *Ibíd.*, pág. 30.

⁹⁷ Friedrich, Hugo. **La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días**. Barcelona: Seix Barral, 1974. Pág.43.

“Lo feo aparece en la obra de arte como grotesco, como imagen de lo incompleto y de lo desarmónico (...) Y vemos cómo bajo el concepto ya muy adulterado de armonía aparece el concepto de desarmonía: desarmonía de los fragmentos”⁹⁸

Estas ideas del Romanticismo serán tomadas luego por autores que van desde Théophile Gautier, Baudelaire, Verlaine hasta la poesía de Rimbaud y Mallarmé y llegar al “humor negro” de los surrealistas. El arte moderno quedará configurado del siguiente modo:

“... es un arte fundamentalmente “feo” (...) Destruye los valores pictóricos en pintura, el sentimiento y las imágenes cuidadosas y coherentes en poesía y la melodía y la tonalidad en música. Implica una angustiosa huida de todo lo agradable y placentero, de todo lo puramente decorativo y gracioso (...) La intención es escribir, pintar y componer con la inteligencia, no desde las emociones.”⁹⁹

2. Escribir desde la inteligencia

2.1. Imagismo y Objetivismo: los antecedentes externos

Escribir desde la inteligencia será el apremio de la estética de los poetas modernos del siglo XX: la poesía será el resultado “de la razón y el cálculo”¹⁰⁰. Dentro de la poesía anglosajona el trabajo de poetas como Ezra Pound, T.S.Eliot, Wallace Stevens, William Carlos Williams implicó una renovación de la musa poética. Se puede considerar a Pound como influencia dominante dada su relación con el Imagismo¹⁰¹, con La Tierra Baldía y con W.B.Yeats, es decir, con el principal movimiento, el principal poema y el principal poeta en lo que va del siglo¹⁰². El trabajo de Pound bajo el Imagismo marcó una serie de prácticas

⁹⁸ *Ibíd.*, pág. 45.

⁹⁹ Hauser, Arnold. **Historia social de la literatura y el arte**. Editorial Debate. Argentina, 2002. Pág. 489-490.

¹⁰⁰ *“Todo lo que es bello y noble es el resultado de la razón y el cálculo”* Charles Baudelaire citado por Michael Hamburger en **La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta**. Fondo de Cultura Económica, Mexico 1991.

¹⁰¹ El Imagismo se fundó en 1912 por Pound, Richard Aldington e Hilda Doolittle plantearon las premisas que se describen más abajo.

¹⁰² Berryman, John. **Postfacio. La poesía de Ezra Pound**. <http://www.bvdrais.cl/pdfs/Berryman.Pound.pdf>

que tuvieron influencia tanto en sus contemporáneos como en sus sucesores, las ideas acerca de la poesía tenían que ver con una prédica directa sobre cómo debía encararse la escritura de un poema, algunos de los preceptos del Imagismo rezaban:

1. Tratamiento directo de la “cosa”. Ya sea subjetiva u objetiva
2. No usar en absoluto ninguna palabra que no contribuya a la presentación.
3. Respecto al ritmo: componer con la secuencia de la frase musical. No con la secuencia de un metrónomo.¹⁰³

Igualmente se sugería no usar en exceso palabras artificiales o adjetivos que no revelaran algo, temerle a la abstracción y se recomendaba la lectura de poetas como Wordsworth, Safo, Catulo, Villon, Heine, entre otros. Las inquietudes estéticas sobre la poesía, su forma y su contenido, significaron el inicio de exploraciones en torno al objeto poesía y la relación que el poeta mantiene con su mundo interior y con el mundo exterior, así T.S.Eliot en **Tradición y talento individual** (1917) plantea que el poeta debe dirigirse hacia la impersonalidad y recurre a una imagen de la química para ejemplificarla:

“La combinación se verifica sólo en presencia del platino y, sin embargo, en el ácido que se ha formado no hay trazas de platino, ni tampoco el filamento se ve afectado por el proceso: ha permanecido inerte, neutral, inmutable. La mente del poeta es como ese hilo de platino”¹⁰⁴,

lo que hace efectivo a un poema es su “correlato objetivo”:

“...el poeta ha encontrado una correspondencia que funciona y la ha expresado de tal forma que no nos distrae con alusiones a su estado mental”¹⁰⁵.

¹⁰³ Pound Ezra. **Varios no**. <http://www.volatil.do.nu>

¹⁰⁴ Cf. Dobry Edgardo. *Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo (y más allá)* en **Tres décadas de poesía argentina 1976-2006**. Libros del Rojas, Bs As, 2006. Pág. 123.

¹⁰⁵ Hamburger, Michael en **La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta**. Fondo de Cultura Económica, Mexico 1991. Pág. 38.

Wallace Stevens lo mismo que Mallarmé aspiraba a pensar en términos puramente poéticos y llegó a expresar su creencia en la poesía por la poesía misma:

“Lo que busco en todo esto es poesía, y no creo haber escrito nada en ningún momento con otro objeto que el de escribir poesía”¹⁰⁶

Para W. C. Williams “no hay ideas sino en las cosas” en su poesía desfilan personas, lugares y cosas que entran en el poema de manera directa a través de un lenguaje coloquial:

“la observación general procede de su encuentro con la gente, los lugares y las cosas, de una ocasión específica que más que narrar revive dinámicamente a través de palabras que expresan una experiencia interior y exterior”¹⁰⁷

Pound, Eliot, Stevens y Williams en lo que coinciden es en su interés por las posibilidades y límites del lenguaje así como también en las particularidades que ofrece el lenguaje como material constitutivo de la poesía. De este modo escribir poesía se convertirá en un proceso de exploración y descubrimiento.

La poesía norteamericana objetivista surge en 1932 como derivación del Imagismo escuela que los Objetivistas consideraban “insuficientemente específica” a decir de Williams y trataban según Rakosi de “evitar un estado de emoción poética”¹⁰⁸.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, pág. 45

¹⁰⁷ Hamburguer, Michael en **La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta**. Fondo de Cultura Económica, Mexico 1991. Pág.41.

¹⁰⁸ **OBJETIVISMO**. Término utilizado para describir un modo de escritura, particularmente de la escritura en verso. Reconoce en el poema un objeto a ser considerado como tal. El Objetivismo entiende el poema con un ojo especialmente atento a su aspecto estructural: cómo ha sido construido. El término tuvo su origen en 1931 cuando un pequeño grupo de poetas, mediante su auto-denominación “Los Objetivistas”, comenzó a presentar su trabajo: George Oppen, Louis Zukofsky, Charles Reznikoff, Lorine Niedecker y William Carlos Williams. Publicaron varios libros en forma individual; en conjunto, *An Objectivists Anthology* en 1932. El movimiento nunca gozó de amplia aceptación y fue pronto abandonado. Surgió como derivación del imaginismo, escuela que los Objetivistas consideraban insuficientemente específica, y se aplicó a cualquier tipo de imagen que se pudiera concebir. El Objetivismo se restringió a un tipo de imagen más particularizada en su foco y más extensa en su significado potencial. La mente —ya no el ojo por sí mismo— hizo su entrada en escena. Ver William Carlos Williams citado por Preminger, Alex (ed.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, enlarged edition, Princeton University Press, New Jersey, 1974. Traducción de Sergio Raimondi.

Según Octavio Paz:

*“Pound, William Carlos Williams y aun Crane son el reverso de esa promesa [la de Walt Whitman]: lo que nos muestran sus poemas son las ruinas de ese proyecto (...) influencia de los objetivistas norteamericanos, sobre todo la de Williams, es perceptible en muchos de los poetas jóvenes de la Argentina”*¹⁰⁹ .

El objetivismo se presenta como una corriente que atraviesa la poesía de los dos últimos siglos y su transmisión en la Argentina se debió al trabajo realizado por Alberto Girri que en el año 1981 publicó **Homenaje a W. C. Williams** además de traducir a los más importantes poetas norteamericanos del siglo como el propio Williams, W. Stevens, Pound y Eliot.

2.2. El objetivismo en la poesía argentina

Hacia fines de los años '80 cobra importancia en el campo de la poesía argentina una publicación *Diario de Poesía* que vino a funcionar como una “verdadera historia crítica del género”¹¹⁰ ya que recuperó y leyó la producción de autores argentinos y latinoamericanos a la vez que difundió, a través de la traducción, el trabajo de poetas europeos y norteamericanos. Los miembros de la revista Daniel Samoilovich, Jorge Aulicino, Daniel Freidenberg, Jorge Fondebrider, Martín Prieto y Daniel García Helder definieron una

En Porrúa, Ana. **Poéticas de la mirada objetiva**. Crítica Cultural. Volumen 2, número 2, jul/dic. 2007.

¹⁰⁹ Dobry Edgardo. *Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo (y más allá)* en **Tres décadas de poesía argentina 1976-2006**. Libros del Rojas, Bs As, 2006. Pág. 123.

¹¹⁰ Porrúa, Ana. **Poéticas de la mirada objetiva**. Crítica Cultural. Volumen 2, número 2, jul/dic. 2007.

poética propia: la denominación de “objetivistas” tiene que ver con un trabajo que proviene del interior de la revista misma.

Edgardo Dobry en un artículo publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* propone la aparición en la escena poética de los objetivistas como reacción ante los neobarrocos o neobarrosos ampliamente difundidos en la década del '80¹¹¹. Dobry ubica dentro del objetivismo a poetas de los noventa como Daniel García Helder (Rosario, 1961), Martín Prieto (Rosario, 1961), Alejandro Rubio (Buenos Aires, 1967), Fabián Casas (Buenos Aires, 1965), Martín Gambarotta (Buenos Aires, 1968). La lista de nombres podría continuar con Laura Wittner (Buenos Aires, 1967), Juan Desiderio (Buenos Aires, 1963), Daniel Durand (Concordia, 1964), entre otros; Dobry también establece conexiones entre estos autores y poetas como Leónidas Lamborghini, Juana Bignozzi y Joaquín Giannuzzi.

En un artículo aparecido en *Diario de Poesía*¹¹², Daniel García Helder para demostrar la posición que se tiene en relación al neobarroco y a la nueva tendencia objetivista escribe después de citar a Pound (*“La gran literatura es sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades”*):

*“Los que nos apoyamos en esta sentencia (...) no apreciamos, obviamente, [las] obras del neobarroco, expresivas, ricas especies y artificios, en fin: deliberadamente barrocas. (...) Inversamente, todavía nos preocupa imaginar una poesía sin heroísmos de lenguaje, pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión (...). Que la palabra justa, ese sueño de Flaubert y de tantos otros, sea una ilusión de prosistas con la que los poetas a menudo no quieran transar, no invalida el esfuerzo de nadie por conseguir el sustantivo más adecuado y el adjetivo menos accesorio para lo que se intenta decir.”*¹¹³

De acuerdo con este pensamiento se van a desprender las elecciones de los poetas más importantes en la Argentina de los noventa. Los poetas nacidos a partir de 1960 inauguran una poética nueva que se distingue por una clara intención de limpiar el lenguaje poético a

¹¹¹ Dobry caracteriza el neobarroco como un movimiento latinoamericano inmediatamente anterior al objetivismo argentino que reúne, entre otros, a Eduardo Milán (Uruguay), Severo Sarduy (Cuba), Néstor Perlongher (Argentina), José Kozler (Cuba). Cf. Porrúa, Ana. **Poéticas de la mirada objetiva**. Crítica Cultural. Volumen 2, número 2, jul/dic. 2007.

¹¹² García Helder, Daniel. “El neobarroco en Argentina” *Diario de Poesía* N° 4, 1987.

¹¹³ Dobry Edgardo. *Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo (y más allá)* en **Tres décadas de poesía argentina 1976-2006**. Libros del Rojas, Bs As, 2006. Pág.129.

través de un acercamiento a la oralidad, al lenguaje cotidiano y popular, se pone como meta alejarse de todo lo que sea artificioso: los recursos expresivos de esta nueva poesía evaden todo tipo de cosmética literaria; este trabajo con la lengua popular llegó a su máxima expresión en los años 60 con la obra de autores como Giannuzzi, Lamborghini, Bignozzi y hay que incluir aquí, entre los referentes, a un caso particular: Ricardo Zelarayán a quien muchos de los poetas de los noventa toman como uno de sus maestros. Esta nueva poesía pone de manifiesto la realidad más próxima que por lo general va a remitir a escenarios urbanos (en la mayoría de los casos la ciudad de Buenos Aires o Rosario) en donde la descripción y la palabra “*se rebajan paralelamente: lo que hay es ‘estiercol’, ‘mierda’, ‘cagarse a trompadas’, ‘caras pozeadas de viruela’, ‘un chorro de mucosa’, ‘negras aguas drogadas’, ‘zanjas’, ‘fábricas humeantes’, ‘moscas’, ‘una cabeza de perro’, ‘un gordo transpirado’, ‘una mañana hepática’, ‘un infecto lupanar’*”¹¹⁴; también hay un rescate de lo que Anahí Mallol denomina “las pequeñas escenas familiares” en donde:

*“los poetas jóvenes escriben la historia (social, política y familiar al mismo tiempo) pequeño burguesa, se ve en filigrana, lo que de político hay en la vida privada: la impugnación de la imagen del padre, o el dolor ante su visión, como conciencia de un fracaso histórico y político de una generación.”*¹¹⁵

Los poetas de los noventa escriben lejos de toda exaltación y sacuden al arte poético de cualquier tipo de halo sagrado; incorporan de manera directa diferentes discursos sociales como las voces de la calle, las letras de canciones de rock, la televisión, el cine, al igual que se pone la atención sobre personajes marginales.

Algunos textos:

Epigrama

Dijiste algo y entendí mal.

Los dos réimos:

yo de lo que entendí,

¹¹⁴ *Ibíd.*, Pág. 122.

¹¹⁵ Mallol, Anahí. “¿Muchachos futboleros, chicas pop?” En **El poema y su doble**. Buenos Aires. Ediciones Simurg, 2003. Pág.150.

vos de que yo festejara
semejante cosa que habías dicho.
Como en la infancia
Fuimos felices por error

Laura Wittner, de su libro "**Las últimas mudanzas**"

Sin llaves y a oscuras

Era uno de esos días en que todo sale bien.
Había limpiado la casa y escrito
dos o tres poemas que me gustaban.
No pedía más.
Entonces salí al pasillo para tirar la basura
y detrás de mí, por una correntada,
la puerta se cerró.
Quedé sin llaves y a oscuras
sintiendo las voces de mis vecinos
a través de sus puertas.
Es transitorio, me dije;
pero así también podría ser la muerte:
un pasillo oscuro,
una puerta cerrada con la llave adentro
la basura en la mano.

Fabián Casas, de su libro "**El salmón**
III.

—Bitácora de vuelo—
—no te hagás el espok
y corré más rápido
que nos matan
esto marciano de la 19
y te van a rodar
las orejas
hasta la zanja.
—La zanja. La recuerdo
tomando sol

a orillas de la zanja
sus pelos con abrojos
excitaban
a lo vendedore
de sandía
y su risa
helaba el barrio
todos la veían
le creían santa
por el barro seco
que frotaba en su pierna
y aparecía como
santa rita envuelta
en una nube
con su cara
color acero y
—seguí corriendo
que nos cagan a palo
—y te acordá del viejo
que creía ser san jorge
y yevaba al matungo
a tomar agua
a la zanja
se sentaba siempre
sobre el caño ése
que estaba roto
y miraba a la gente
y veía dragone corría
a los pibes les quería
sacar lo dragone
de la cabeza
te acordá
—sí, eran piojo
—no, loco
eran dragone en serio
—espok
no digá boludece
y decile a tu piba

que compre faso y gayetita.

Juan Desiderio, de su libro "La zanjita"

2.3. Joaquín O. Giannuzzi y la poesía de Fabián Casas

Nos interesa señalar la importancia del trabajo de Joaquín O. Giannuzzi dentro de la poesía argentina y a la vez mostrar que es su poesía la que se encuentra en la base del pensamiento poético de Casas. Para ello incluiremos la palabra del mismo Giannuzzi por la claridad que encontramos en sus expresiones.

Joaquín O. Giannuzzi¹¹⁶ nació en Buenos Aires en 1924 ejerció el periodismo, la crítica literaria y su vida de escritor estuvo dedicada a la poesía, dijo:

*“La poesía es una eterna juventud. Tengo la impresión de que la poesía, a diferencia de la novela, que aparecería como empantanada, extrae recursos infinitamente. Es una especie de energía inagotable. Hay muchas definiciones sobre la poesía y todas son verdad. Todas son válidas. A veces se escriben poemas sobre la poesía que son otras tantas definiciones. La poesía posee la riqueza de regenerarse a sí misma. La poesía es una forma de conocimiento.”*¹¹⁷

¹¹⁶ Joaquín O. Giannuzzi nació en Buenos Aires en 1924. Ejerció el periodismo y la crítica literaria en diversos medios, entre ellos la revista Sur y los diarios Crítica, La Nación y Clarín. Su vida de escritor la dedicó a la poesía. Fue distinguido con el Premio Vicente Barbieri otorgado por la SADE (1957), el Primer Premio Fondo Nacional de las Artes (1963 y 1977), el Gran Premio de Honor Fundación Argentina para la Poesía (1979), el Segundo Premio Nacional de Poesía (1981), el Primer Premio Municipal de Poesía (1980 - 1982), el Primer Premio Nacional de Poesía (1992) y el Premio Esteban Echeverría (1993). Ha publicado los siguientes libros: Nuestros días mortales (Sur, 1958), Contemporáneo del mundo (1962), Las condiciones de la época (1967), Señales de una causa personal (1977), Principios de incertidumbre (1980), Violín obligado (1984), Cabeza final (1991), Apuestas en lo oscuro, Emecé(2000), y Obra Poética (Obras completas, Emecé, 2000). Murió en 2004 en la provincia de Salta.

¹¹⁷ Giannuzzi, J.O. Artículo extraído de <http://www.eldigoras.com/> Mario Sampaolesi. La poesía es una eterna juventud. Joaquín O. Giannuzzi. Pensamiento y Creación.

Estas definiciones de poesía entendida como “eterna juventud”, “energía inagotable”, “forma de conocimiento” nos llevan a pensar en lo ilimitado del género poético en cuanto a capacidad de renovación lo cual se refleja tanto en los poetas de los noventa como en sus sucesores. Dicha renovación se hace presente también en Giannuzzi en su trabajo con la palabra: nos interesa recuperar aquí algunas de sus ideas gracias a las cuales se ha convertido en un punto de referencia ineludible para las nuevas generaciones y en particular para la construcción de la poética casasiana. Giannuzzi construye una poesía en donde se privilegian la estructura del poema y el lenguaje:

“He tratado de practicar una especie de objetivismo fenomenológico, un objetivismo plástico; a partir de la visión directa de la cotidianeidad. No utilizo elementos surrealistas ni demasiadas metáforas en mi lenguaje. Son expresiones más bien directas: un trabajo con la imagen realista. Y cuido mucho la estructura del poema. Me interesa un orden donde no aparezcan cabos sueltos, que sea lo más coherente posible y con el mayor despojamiento. Y cierro el poema con una idea, aunque tal vez el concepto de idea sea un tanto presuntuoso: diría más bien con una visión generalizada del mundo.”¹¹⁸

La expresión de Giannuzzi “objetivismo fenomenológico” nos recuerda a la definición de Sartre refiriéndose a la poesía de Francis Ponge como una “fenomenología lírica” en donde la práctica central del poeta pasa por “la mirada poética”¹¹⁹ lo cual supone que “la dupla sujeto/objeto debe preexistir al menos como lógica dual”. Como señala Monteleone, en Giannuzzi, lo objetivo está ligado a una “fenomenología de la percepción”:

“en Giannuzzi la conciencia se halla cada vez más anegada en la carnalidad de un individuo en el mundo: orgánico, cardíaco, humoral, doliente.”¹²⁰

¹¹⁸ *Ibíd.*, S/n.

¹¹⁹ “No es imposible concebir una historia materialista de la imaginación como una historia de la poesía en las cosas o de las cosas en el poema, lo cual sería, además, una parte de una historia de la mirada poética”. Monteleone, Jorge. Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola. En Jitrik, Noe. **Historia crítica de la literatura argentina. “El oficio se afirma”**. Emecé editores, Bs As, 2004. Pág. 333.

¹²⁰ Monteleone, Jorge. Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola. En Jitrik, Noe. **Historia crítica de la literatura argentina. “El oficio se afirma”**. Emecé editores, Bs As, 2004. Pág. 347.

Este deseo de lo objetivo se vincula con lo que Giannuzzi asume como su obsesión: la antinomia naturaleza/ mundo humano; en donde el mundo natural se extiende al mundo de las cosas y ambos representan la dimensión de lo objetivo enfrentada a la caducidad del sujeto:

*Este breve racimo
de uvas rosadas pertenece
a otro reino.
Yace, sobre mi mesa,
en la fría integridad de su peso terrestre
mientras yo permanezco silencioso
imposibilitado
de oponer mi vida a su carnal exuberancia.
(Nuestros días mortales)¹²¹*

Esta manera de trabajar el poema a través de una estructura cuidada y un lenguaje despojado y preciso, la distinción de dos mundos separados, por un lado las cosas, por otro el sujeto, también se hace explícita en la poesía de Casas:

*Me levanto a mitad de la noche con mucha sed.
Mi viejo duerme, mis hermanos duermen.
Estoy desnudo en el medio del patio
y tengo la sensación de que las cosas no me reconocen.
(El Salmón)¹²²*

El sujeto poético frente al mundo objetivo (la materialidad de las cosas) adquiere una posición ambigua la cual se manifiesta, puntualmente en la poesía de Giannuzzi, en la dimensión de lo corporal, Monteleone habla de la poetización de una “*anatomía de la declinación*”:

¹²¹ Giannuzzi, Joaquín. **Antología poética**. Visor Libros, Madrid, 2006. Pág. 19.

¹²² Casas, Fabián. *El Salmón*. Mansalva, Bs As, 2007. Pág.13.

*“el sujeto (...) se ve sometido a un continuo ejercicio que lo desprecia y lo niega en su élan vital, oscila a menudo entre la perplejidad y un anhelo inconcluso, entre el asombro y la resignada desesperación”*¹²³

Y cita el comienzo de *Cabeza final*:

*Todas las ideologías le dieron de palos.
No conoció la alegría de lo posible.
La humillaron la historia del mundo
y la vergüenza de su país
la calvicie, los dientes perdidos,
una oscuridad excavada bajo los ojos,
el fracaso personal de su lenguaje.*¹²⁴

Mientras que en la poesía de Casas encontramos una inclinación similar aunque trasladada al plano de lo psíquico más que de lo físico lo cual nos hace pensar en un análisis de lo que pasa en una cabeza que se ve perturbada por lo real:

*No debería perturbarte
el ruido que hace tu viejo con la boca
cuando come. Ni la ordalía de bolsillo
en las horas pico; o tu scrum privado
contra los malos pensamientos.*

*(Oda)*¹²⁵

En la poesía de Giannuzzi aquello que permite la conexión entre sujeto y mundo material es la “conciencia” a través de la cual se hace explícita la subjetividad como carácter existencial; al mismo tiempo la vinculación entre conciencia y mundo natural se realiza por

¹²³ Monteleone, Jorge. Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola. En Jitrik, Noe. **Historia crítica de la literatura argentina. “El oficio se afirma”**. Emecé editores, Bs As, 2004. Pág. 349.

¹²⁴ Giannuzzi, Joaquín. **Antología poética**. Visor Libros, Madrid, 2006. Pág.147.

¹²⁵ Casas, Fabián. **Oda**. Editor responsable: Cooperativa de trabajo gráfico, editorial y de reciclado Eloísa Cartonera Ltda. Bs As, 2008. Pág. 6.

la objetividad misma del mundo y, en esta cadena de conexiones, la unión final es la que se produce entre el mundo objetivo y la subjetividad de un individuo por medio de *una facultad eminente: la mirada,*

“Ver el mundo es el principio del vínculo poético entre conciencia y naturaleza. Pero ese ver (...) es, en tanto ver de una conciencia corporizada y carnal, un tipo de mirada significativa que se concreta cuando lo que se percibe es, en efecto, nombrado” ¹²⁶

No hay que entender con esto que el mundo es poético en sí mismo sino que lo es a través de la intervención del lenguaje por medio de la clara percepción, por ello en “Poética” Giannuzzi escribe:

*La poesía no nace
Está allí, al alcance
De toda boca
Para ser doblada, repetida, citada
Total y textualmente.
Usted, al despertarse esta mañana,
Vio cosas, aquí y allá,
Objetos, por ejemplo (...)*
Poesía
Es lo que se está viendo.
(Señales de una causa personal)

Usamos la negrita para marcar lo que Monteleone expresa en su artículo según lo cual la poesía se da en una acción que se desarrolla cosa que sólo el gerundio expresa adecuadamente, ya que la poesía no corresponde a lo visto sino a lo que se está viendo. Esta mirada significativa que se concreta en lo nombrado también se hace lugar en algunos poemas de Casas:

¹²⁶ Monteleone, Jorge. Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola. En Jitrik, Noe. **Historia crítica de la literatura argentina. “El oficio se afirma”**. Emecé editores, Bs As, 2004. Pág. 350.

*Aprovechando el sol en este invierno crudo,
los obreros de la fábrica, en su hora de descanso,
formaron una hilera de cascos amarillos
en la vereda de enfrente.
Si no fuera por el rubio, que se rasca la cabeza,
parecerían una fila de lápices
del mismo color.*

(El Salmón)

En donde la contemporaneidad del mundo objetivo y la mirada del que contempla se manifiestan a través de la escritura poética.

La poesía de Giannuzzi también incorporó nuevas perspectivas como la diversidad temática y su trabajo con el habla coloquial:

“Una especie de idea núcleo despierta al poema. También creo que se impone un adelgazamiento de cierta retórica lujosa, de cierta masa verbal luminosa. Se impone dotar a la palabra de una menor elocuencia, digamos una tendencia a lo coloquial. He tratado de bajar el tono, de hacerlo menos grandilocuente, de conferir al poema una menor carga emocional, volverlo más impersonal. Y al mismo tiempo encarar los temas más crudos de la realidad.”¹²⁷

Sus poemas se alejan de la construcción metafórica, de la creación de imágenes y de la elocuencia verbal para incluir motivos de un mundo concreto por el cual el yo lírico reconoce su situación en el mundo:

“Giannuzzi nos muestra gracias a su poesía que aquello que nos rodea ha influido en nuestras vidas: unos zapatos, un plato de sopa, una dalia, una mosca; objetos, alimentos, plantas, insectos, que al ser retratados en su envergadura de forma concreta, sin transmutación posible, generan en nuestra interioridad una escenografía sensible que nos enfrenta, a través del espejo de su propia

¹²⁷ Giannuzzi, J.O. Artículo extraído de <http://www.eldigoras.com/> Mario Sampaolesi. La poesía es una eterna juventud. Joaquín O. Giannuzzi. Pensamiento y Creación.

impotencia, con nuestros miedos más profundos: la insignificancia, el deterioro, la fragilidad del amor, la fugacidad, el olvido."¹²⁸

CAPITULO IV

"A las cosas no les importan los mortales."

Fabián Casas. Tuca

La poesía de Fabián Casas: la petrificación del sujeto frente a la vitalidad de las cosas del mundo

Queremos iniciar este acercamiento a la poesía de Casas pensando en las palabras de Jean Starobinski quien sostuvo que desde el siglo XVII la melancolía se vio relacionada cada vez más con el hacer literario y la contemplación. El mundo separado de la melancolía se torna con mayor frecuencia el mundo de la escritura y específicamente el de la escritura

¹²⁸ *Ibíd.*, S/n.

poética, “*existe por lo tanto un vínculo muy estrecho entre la vocación poética y la melancolía.*”¹²⁹

Este vínculo explicaría la conducta del melancólico quien se repliega sobre sí mismo en un acto de rechazo hacia el mundo exterior: sólo en la contemplación, que implica un retiro del mundo, el melancólico recupera la palabra. Lo cual nos lleva a suponer lo escrito por Silvio Mattoni “*que la meditación, el recogimiento necesarios para pensar y escribir terminan llevando al individuo a un sitio de excepción y a un comportamiento melancólico.*”¹³⁰ Invirtiendo lo sugerido por Aristóteles para quien el arte era el resultado del genio melancólico.

También incluiremos en el análisis de los poemas de Casas algunas de las denominaciones realizadas por Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*. Benjamin en su estudio sobre el *Trauerspiel*¹³¹ alemán ejemplifica la actitud del hombre barroco con el grabado *Melancolía I* (1514) de Alberto Durero, quien, en esta obra, se anticiparía al Barroco en muchos de sus aspectos. Una de las particularidades de la figura caracterizada por Durero es la “*parálisis contemplativa*”¹³² que Benjamin adjudica a la rígida moral luterana: “*las acciones humanas fueron privadas de todo valor*” (por el rechazo de las “*buenas obras*”) lo cual hace surgir “*un mundo vacío*” de allí la situación de desolación del hombre en el mundo el luteranismo que, según Benjamin, “*infundió la melancolía en sus grandes hombres*”. Benjamin liga las leyes del *Trauerspiel* a una *teoría del luto* al que define como: “*una disposición anímica en la que el sentimiento reanima, aplicándole una máscara, el mundo desalojado, a fin de alcanzar una enigmática satisfacción al contemplarlo*”¹³³ dicha teoría (que deja de ser algo accesorio del *Trauerspiel* para constituir

¹²⁹ Entrevista a Jean Starobinski por Carmelo Colangelo en Revista Digital http://www.dooos.org/articulos/entrevistas/Jean_Starobinski.htm

¹³⁰ Mattoni, Silvio. **El presente. Poesía Argentina y otras lecturas**. Alción Editora. Córdoba, 2008.

¹³¹ El término *Trauerspiel* (plural: *trauerspiele*) significa literalmente “obra teatral fúnebre o luctuosa” (de *Trauer*: “duelo, luto”, y *Spiel*: “espectáculo”) y se empezó a utilizar en Alemania en el siglo XVII en lugar de la palabra de origen griego *Tragödie*. Benjamin, Walter. **El origen del drama barroco alemán**. Ed. Taurus, 1990. Madrid. Pág.20.

¹³² Benjamin, Walter. **El origen del drama barroco alemán**. Ed. Taurus, 1990. Madrid. Pág. 134.

¹³³ *Ibíd.*, Pág. 131.

su motor) sólo es capaz de desarrollo gracias al mundo que se abre bajo la visión del hombre melancólico. La mirada del melancólico se traduce en la respuesta motriz de la parálisis ya que la conducta propia de quien sufre de luto es el estar sumido en una profunda meditación, ésta en tanto examen del objeto, Benjamin la compara con el desfile de los cortejos de los poderosos: *“Camino del objeto (o, mejor dicho al recorrer el objeto mismo) esta intención avanza con la misma lentitud y solemnidad con que se mueven los cortejos de los poderosos”*.¹³⁴

La poesía de Casas presenta una atmósfera en donde se percibe esa parálisis contemplativa de la que habla Benjamín y es la que nos permite pensar su poesía atravesada por los rasgos que caracterizan a la disposición melancólica.

Pensamos a la disposición melancólica constituida por dos pilares, en primer lugar por una excesiva actividad imaginativa¹³⁵ y en segundo término la consecuencia de este rumiar mental que es la parálisis contemplativa traducida en la incapacidad del melancólico de regresar a la vida activa.

1. La dicotomía Sujeto/ Objeto en la poesía de Casas

Vimos en el capítulo anterior cómo en la poesía de Giannuzzi se planteaba la antinomia Naturaleza/ Mundo Humano como algo recurrente, citamos:

*“Los objetos son otras de mis obsesiones. Los objetos como sustancias secretas. Son otro de los tantos enigmas. Los objetos me obsesionan por las cualidades que poseen. Hablo de su permanencia, de su inmovilidad. Y hay algo más importante que se desprende de lo dicho y es lo que más me fascina: los objetos como incapacidad de cambio...”*¹³⁶

¹³⁴ *Ibíd.*, Pag.132.

¹³⁵ Sobre el melancólico como coleccionista de imágenes se hablará en el análisis de “El Spleen de Boedo”.

¹³⁶ Monteleone, Jorge. Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola. En Jitrik, Noe. **Historia crítica de la literatura argentina. “El oficio se afirma”**. Emecé editores, Bs As, 2004. Pág. 346.

Dicha antinomia encuentra su réplica en el pensamiento poético de Fabián Casas: distinguimos en su poesía una dicotomía Sujeto/ Objeto, la cual adquiere características propias, en tanto términos involucrados en un universo poético atravesado por lo melancólico.

Los poemas reunidos en **Oda** (2003) trazan un amplio recorrido temático: desde la poetización de cierto malestar psicofísico hasta la inclusión de lo anecdótico vinculado a lo familiar y amoroso. Los primeros poemas manifiestan una ruptura entre el yo y el mundo objetivo, ruptura que evidencia la fragilidad del sujeto frente al orden de lo real. Los poemas “Doxa”; “La idea del norte”; “El malogrado”, confirman el inestable equilibrio del sujeto ante la cotidianidad de las cosas:

*“No debería perturbarte
el ruido que hace tu viejo con la boca
cuando come. Ni la ordalía de bolsillo
en las horas pico; o tu scrum privado
contra los malos pensamientos.*

*No deberían perturbarte
los novios que acumulan en las piezas paternas
sus artefactos domésticos;
ni las mujeres en las peluquerías,
con sus gorras de goma,
cuando palma la tarde...*

*Alguien talla, desde que naciste,
un ostracón con tu nombre.
No debería perturbarte.”*

(Doxa)

La poetización del sujeto perturbado despliega una serie de acciones ordinarias incorporadas al poema a través de un discurso directo como el ruido de una boca que

mastica o los novios que acumulan artefactos domésticos; también el uso de metáforas logra dar una idea de perturbación, tanto “ordalía” como “scrum”, están remitiéndose a cierta idea de lucha.

En el poema se configura un sujeto enfrentado, desde lo físico y lo mental, a una exterioridad que se objetiviza en lo cotidiano.

Al mismo tiempo el combate interno, “*contra los malos pensamientos*”, se lleva al plano de una objetivación, es decir, lo inasible de los pensamientos, se transforma en un objeto más, contra el cual, el sujeto se pone en guardia.

Y, la certeza de la muerte, impactada como una sombra sobre el sujeto, clausura el poema. Este yo perturbado descentra al sujeto, lo coloca fuera de sí, hasta llegar a una psicosis nacida del rechazo a las cosas dadas y de la imposibilidad de otorgar un significado a lo inevitable:

*“La ropa al costado, la pieza a oscuras
y la presión de nuestros muertos
implorando por un significado.
Benditas horas previas a la salida del Yo.”*
(*La idea del Norte*¹³⁷)

En donde el sol ha sido reemplazado por el Yo y el juego de palabras instauro lo sagrado fuera de la conciencia del sujeto porque la participación del yo implica la posibilidad de la falla:

*“La maquinaria psicósomática se atascó.
El gallo muerto es una peluca en el medio del camino.”*
(*El malogrado*)¹³⁸

¹³⁷ “*La ropa al costado, la pieza a oscuras/ y la presión de nuestros muertos/ implorando por un significado./ Benditas horas previas a la salida del Yo.// Cuando las palabras son postes/ en una larga carretera, nos ponemos de rodillas/ en nuestra iglesia ortodoxa./ Benditas horas previas a la salida del Yo.// La yegua pasta distraída,/ y el pianista chasquea sus dedos/ en el immaculado camarín./ Benditas horas previas a la salida del Yo.*” Casas, Fabián. **Oda**. Editor responsable: Cooperativa de trabajo gráfico, editorial y de reciclado Eloísa Cartonera Ltda. Bs As, 2008. Pág.7.

¹³⁸ “*De no haberse tensado en tu fuerza/ mis poemas no hubieran sido así./ Alguien corría muebles mientras te los leía./ Después me enceguécí,/ me faltó el aire/ y el polvo fue un tatuaje/ para todos los objetos de mi casa.// La maquinaria psicósomática se atascó./ El gallo muerto es una peluca en el medio del camino./ Y cuando en la*

Percibimos en esta eliminación del sujeto un triunfo del objeto sobre el yo, que es la lectura que realiza Freud a propósito de la melancolía quien en *Duelo y melancolía* escribe: “*La sombra del objeto cayó sobre el yo*”¹³⁹

En “El malogrado” se habla de una “Fuerza” de la cual depende el ser del poema y a continuación una serie de acciones referidas a la falla de lo corporal “*me enceguecí*”/ “*me faltó el aire*” y el surgimiento del polvo sobre las cosas como la consecuencia visible de la enfermedad “*y el polvo fue un tatuaje/ para todos los objetos de mi casa.*” La referencia a esa “Fuerza” adquiere peso a medida que avanza el poema, es algo contra lo cual el sujeto está luchando desde lo mental “*jamás te nombro*” y también desde lo físico *Te empujo/ hacia el fondo del canasto/ con los Levis sucios y las obsesiones*” como si en eso consistiera el triunfo sobre esta Fuerza. “*Algunos pasos nos sirven/ para salir de nuestra pieza;/ otros pocos para salir de nuestra vida.*” En estos versos se puede leer la derrota del sujeto frente a dicha Fuerza (objeto adversario) ya que lo desplaza de su propia vida. En los últimos versos, la espera de su llamado, su advocación, instaura una especie de comunicación con esta Fuerza.

La relación que se establece entre sujeto y Fuerza (objeto adversario) nos hace pensar en el relato fantástico de Maupassant **El Horla** en donde se narra en forma de diario íntimo la experiencia de alguien que enloquece a causa de la absorbente presencia de un ser invisible pero concreto (al que llama Horla). El tema de la presencia invisible es persistente en la obra del autor francés, la insuficiencia de nuestros sentidos para percibir, en su total dimensión, los fenómenos que nos rodean, y la desconcertante naturaleza de nuestra psique. El Horla ocupa un lugar en la poesía de Casas como figura que modela la amenaza de la insanía, de la desesperación, de la locura. Hay un poema que se titula “El Horla” que funciona casi como la descripción de un cuadro de ansiedad:

Academia se habla de mis versos,/ jamás te nombro./ Te empujo/ hacia el fondo del canasto/ con los Levis sucios y las obsesiones.// Algunos pasos nos sirven/ para salir de nuestra pieza;/ otros pocos para salir de nuestra vida./ Y, mientras me regodeo/ en la costumbre pagana del vermut,/ espero tu llamada, tu advocación./ Hazlo, Señor,/ y da origen a un nuevo animal.” Casas, Fabián. Oda. Editor responsable: Cooperativa de trabajo gráfico, editorial y de reciclado Eloísa Cartonera Ltda. Bs As, 2008. Pág.8.

¹³⁹ Freud, Sigmund. *Duelo y Melancolía*. **Obras Completas**. Volumen XIV. Amorrortu Editores.

*“Las manos hacen agua, el pulso se acelera
y se oyen pasos nítidos en el piso de arriba.
Dos luchadores de sumo
tiran de cada uno de mis brazos.
Hay toque de queda, pero no queda nada.”*
(El Horla)¹⁴⁰

En estos poemas de **Oda** aparece una particularidad formal que la pensamos en consonancia con este malestar del sujeto: la aparición de repeticiones se conectaría con una conciencia herida, con ese yo que falla, pensamos a la repetición como una forma de manifestar el desequilibrio: en *Doxa*, el sintagma que se repite es “*No debería perturbarte*”; en *La idea del norte* se repite “*Benditas horas previas a la salida del Yo*”; en *Costumbres*¹⁴¹ se reitera en tono imperativo “*Pensá*”, en donde la orden pareciera tener la intención de sumergir al yo en escenas de una cotidianeidad inofensiva, ajena a la acción de los malos pensamientos esos que llevan a la enfermedad y a la perturbación.

En **Oda** la separación entre Sujeto/ Objeto adquiere volumen a través de la fragilidad del sujeto frente a lo real evidente en la poetización de la perturbación que el mundo origina en el Yo. Es de destacar la presencia de un Mal que se objetiviza en el motivo de El Horla como símbolo de la desconcertante naturaleza de nuestra psique por ello hablamos de un triunfo del objeto sobre el Yo.

¹⁴⁰ Casas, Fabián. **Oda**. Editor responsable: Cooperativa de trabajo gráfico, editorial y de reciclado Eloísa Cartonera Ltda. Bs As, 2008. Pág.17.

¹⁴¹ “*Pensá en esos que matan el tiempo/acodados a las barras de los bares/con sus vasos de vino, imperturbables./Pensá en los esquimales/y sus muchas palabras para nombrar el hielo/que es bueno, que es malo;/que sirve y no sirve para construir./Pensá en los que se sacan fotos/con el agua hasta las rodillas,/alzando entre sus brazos/un pescado plateado e inmenso./Pensá en ese chico/esperando en la penumbra,/que la madre venga a ponerle el almidonado guardapolvo.*” Casas, Fabián. **Oda**. Editor responsable: Cooperativa de trabajo gráfico, editorial y de reciclado Eloísa Cartonera Ltda. Bs As, 2008. Pág. 11.

En el poema “El spleen de Boedo”¹⁴² la dicotomía Sujeto/ Objeto se hace evidente en la construcción formal del poema el cual presenta dos bloques diferenciados por dos tiempos; el primero de los bloques está escrito en tiempo pasado en donde se instala un hacer por parte del sujeto que se enuncia en una tercera persona del plural “*Sé lo que hicimos el verano pasado*” y el relato del recuerdo escenifica el barrio de Boedo en un pretérito imperfecto “*cuando el heladero cruzaba las calles/ bajo el desierto spleen de Boedo*”. Este tiempo pasado incluso parece contener a la humanidad, es decir, es en el pasado en donde se encuentran las huellas de lo humano porque es aquí donde se sitúa un “nosotros” y en donde aparece la gente, es en este pasado en donde cobran protagonismo la presencia del sujeto/ los sujetos: “*Y abombado por el calor, dormía en el garaje,/ el perro siberiano de los Scardanelli.*”. Un pasado que sólo es recuerdo fantasmal en tanto cosa desaparecida: se habla de un pasado clausurado “*El verano pasado: pisado.*”, que perdura sólo a través de ciertas sensaciones como una voz o un olor “*Los cigarrillos doblados, olor,/la voz de Roberto Carlos en los parlantes/de la avenida.*”

El segundo de los bloques está escrito en un tiempo presente (dentro del pasado) que se manifiesta en el hacer de las cosas: la acción representada a través del uso de verbos en indicativo otorga vitalidad a las cosas “*Como una resistencia eléctrica/cuyos filamentos se apagan lentamente/ la tarde roja vira al negro*” y lo durativo de la escena se evidencia en el participio “*y empieza la percusión de los postigos/ tocados por el viento.*” La eterna permanencia de las cosas se logra en el poema gracias a la incorporación de este presente histórico que refuerza la oposición Sujeto/ Objeto: lo caduco es atributo del sujeto/ los sujetos que dan la sensación de siempre pertenecer a lo que está pasando, se insiste así, en la precariedad del sujeto (por su incapacidad de permanencia) frente a la incapacidad de cambio de las cosas:

¹⁴² “*Sé lo que hicimos el verano pasado/cuando el heladero cruzaba las calles/bajo el desierto spleen de Boedo./Y abombado por el calor,/dormía en el garaje,/el perro siberiano de los Scardanelli./El verano pasado: pisado./Los cigarrillos doblados, olor,/la voz de Roberto Carlos en los parlantes/ de la avenida./Como una resistencia eléctrica/cuyos filamentos se apagan lentamente/la tarde roja vira al negro/y empieza la percusión de los postigos/tocados por el viento./Bajo los látigos del agua, las plantas./En las ventanas, los mosquiteros./Las cortinas hechas con largas tiras de plástico,/bailan en las puertas de las cocinas./Y se encienden los espirales en las mesitas de luz.*” Casas, Fabián. **El Spleen de Boedo**. Ediciones VOX. Buenos Aires, 2003. Pág. 31.

“Bajo los látigos del agua, las plantas. / En las ventanas, los mosquiteros./ Las cortinas hechas con largas tiras de plástico,/bailan en las puertas de las cocinas./Y se encienden los espirales en las mesitas de luz.” En este bloque es notable la ausencia de lo humano y el protagonismo que adquieren los objetos: filamentos, postigos, ventanas, mosquiteros, cortinas, puertas, espirales, mesitas de luz. Y al mismo tiempo hay que incorporar la dimensión de lo natural ya que también adquieren presencia y vitalidad: el agua, las plantas, el viento, el atardecer. En el verso final “Y se encienden los espirales en las mesitas de luz” el uso del pronombre personal en reflejo obstruye la intervención del sujeto quien queda definido como tal por el acto de mirar: porque la escena del pasado que se narra para quedar en la memoria tuvo como condición el acto de haber mirado.

Esto nos lleva a pensar en lo expuesto por Agamben en *Estancias* sobre la teoría del fantasma en occidente que consideraba a la melancolía estrechamente ligada a la facultad imaginativa:

“... en Alberto Magno se encuentra escrito que los melancólicos ‘*multa phantasmata inveniunt*’, porque el vapor seco mantiene más firmemente las imágenes.”¹⁴³

La asociación melancolía-actividad artística se justificó en la exacerbada práctica fantasmática, en la tradición medieval, la Fantasía era concebida como:

“... una especie de cuerpo sutil del alma que, situado en la punta extrema del alma sensitiva, recibe las imágenes de los objetos, forma los fantasmas de los sueños y, en determinadas circunstancias, puede separarse del cuerpo para establecer contactos y visiones sobrenaturales...”¹⁴⁴

En la investigación que lleva adelante Agamben respecto del síndrome melancólico se encuentra con el término “acidia” y lo define como: ocio, pensamientos inoportunos, inquietud corporal, curiosidad; según este autor la Melancolía vendría a ser esa

¹⁴³ Agamben, Giorgio. **Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental.** Editora Nacional. Madrid, 2002. Pág. 47.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, Pág. 46.

combinación entre la acidia-tristia, definida como una hipertrofia de la imaginación, producida por un flujo incontrolable de imágenes interiores.

Imágenes grabadas en la memoria del que escribe y sobre la Memoria y la Fantasía leemos en *Estancias* el siguiente diálogo:

“Sócrates La memoria, unida a las sensaciones, y las pasiones conectadas con éstas me parece casi que escriben palabras en nuestras almas; y cuando esta pasión escribe verazmente, entonces se produce en nosotros opiniones y discursos verdaderos; pero cuando el escriba dentro de nosotros escribe lo falso, el resultado es contrario a lo verdadero.

Protarco También a mí me parece precisamente así y acepto lo que has dicho.

Sócrates Acepta también la presencia en nuestra alma de otro artista al mismo tiempo.

Protarco ¿Quién?

Sócrates Un pintor que, después del escriba, dibuja en el ánimo las imágenes de las cosas dichas.

Protarco ¿Pero cómo y cuándo?

Sócrates Cuando un hombre, después de haber recibido por la vista o por cualquier otro sentido los objetos de las opiniones y de los discursos, ve de algún modo dentro de sí las imágenes de estos objetos. ¿No es así como sucede?”¹⁴⁵

Para Agamben el pintor que dibuja en el alma las imágenes de las cosas, en este pasaje de Platón, es la fantasía: los objetos imprimen en los sentidos su imagen para luego ser recibidos por la fantasía quien los conserva incluso en ausencia de dichos objetos.

Esta dinámica fantasmática explica el proceso de creación de autores como Casas que dejan en sus poemas la huella de aquello que ha sido objeto de contemplación y a propósito del sentido de la vista nos gustaría agregar algo más que leímos en un pie de página:

¹⁴⁵ *Ibíd.*, Pág. 113-114.

“La vista, que es vaga y maravillosamente móvil, gracias al espíritu que emite una punta ígnea desde los ojos, disemina cierta fuerza admirable, por efecto de la cual los mortales cumplen y padecen muchas cosas... los que tocan o escuchan no son heridos como los que miran y son mirados...”¹⁴⁶

En otro poema del libro **El spleen de Boedo** (2002) la imagen de algo que vuelve se hace presente casi de modo accidental. En “Nebulizaciones” la acción del sujeto de nebulizarse con el método casero del vapor de agua caliente “*el aliento de Mandinga en la cara*” desencadena un flujo de imágenes: se nombran cosas que fueron vistas alguna vez “*la imagen de unas naranjas*” una visión intrascendente que choca con la siguiente “*El sticker de la Virgen/ sobre el tablero del patrullero.*”, visión que instala cierto misterio en la medida que no hay una narración de lo ocurrido. Por todo este trabajo de recuperación imaginativa, es decir, por esta acumulación de imágenes que el poema vehiculiza es que pensamos al poeta como un coleccionista de imágenes:

*La cabeza en la olla,
el aliento de Mandinga en la cara.
La imagen de unas naranjas
en el cajón de abajo de la heladera;
El sticker de la Virgen
sobre el tablero del patrullero.*

*La cabeza erguida.
El vapor en el aire.¹⁴⁷*

(Nebulizaciones)

Pero no sólo desde la figura del sujeto que contempla las imágenes de su pasado se construye la oposición Sujeto/ Objeto: en poemas como “El Scanner”; “Papel de arroz”; “The talented Mister Horla” la dicotomía Sujeto/ Objeto se plantea, igual que en los

¹⁴⁶ *Ibíd.*, Pág. 148.

¹⁴⁷ Casas, Fabián. **El spleen de Boedo**. Ediciones VOX. Buenos Aires, 2003. Pág., 25.

poemas de **Oda**, en términos negativos para el sujeto. Aquí la parálisis del sujeto frente a la vitalidad de las cosas es clara a partir de las imágenes que pautan cada poema.

El caso extremo lo representa el poema titulado “El Scanner”¹⁴⁸ en donde se llega directamente a convertir en objeto al sujeto:

*“Esta es la tierra negra del Delta
Donde el Scanner, perturbado,
No puede conectar nada con nada...”*

Estamos frente a un sujeto transformado en cosa, un escáner, cuya función específica es la captura de imágenes. El Scanner comparte la parálisis que presentan el sujeto/ los sujetos contruidos en los distintos poemas. Casas incorpora la insania, la perturbación del sujeto bajo la forma de la parálisis, de un sujeto petrificado en un mundo saturado de vitalidad. El mundo que mira este sujeto se percibe desde un lugar de quietud, la necesaria para la contemplación, en donde el movimiento es atributo de la naturaleza o del mundo de los objetos. En otro momento del poema se describe a la gente a través de una acción que es propia de ciertos objetos *“Es una tarde luminosa/ y la gente carambolea a su alrededor.”* Todo el poema es la captura de la figura del “Scanner” en su escenario:

*“Camisa hawaiana, celular a la cintura,
el Scanner tiene una barba descuidada
a la que mantiene siempre del mismo largo.
Sus sueños son como la comida seriada de los aviones;
lee revistas compradas en un drugstore fluvial.”*

¹⁴⁸ *“Esta es la tierra negra del Delta/ sonde el Scanner, perturbado,/ no puede conectar nada con nada.../ Al amparo de las sombrillas fosforescentes/ los muchachos pastan en el muelle./ No les gusta el whisky,/ pero les gusta su ceremonia, / su ceremonia,/ el líquido rubio en los vasos gordos y enanos/ pendulando como las olas berretas de ese río que les besa los pies.// Camisa hawaiana, celular a la cintura,/El Scanner tiene una barba descuidada/A la que mantiene siempre del mismo largo./Sus sueños son como la comida seriada de los aviones;/Lee revistas compradas en un drugstore fluvial.// Es una tarde luminosa/ y la gente carambolea a su alrededor./ Prendiendo su habano, sentado al poniente,/ no caben dudas de que es un verdadero paladar negro./ En México le robaron la billetera,/ en París intentó hacer de su vida un poster./ Y así como entre los edificios abandonados/ a veces surge una soga con ropa; crecen las voces en la mente del Scanner.”* Casas, Fabián. **El spleen de Boedo**. Ediciones VOX. Buenos Aires, 2003. Pág. 13.

Una descripción realista que se hace efectiva gracias a la incorporación de un tipo de lenguaje que selecciona Casas para usar en su poesía y en toda su obra: el discurso llano de lo cotidiano, herencia de poetas como Giannuzzi y de la lectura de los anglosajones desde Pound hasta Williams.

Tanto en “Papel de arroz” como en “The talented Mister Horla” se insiste en la separación Sujeto/ Objeto. La enfermedad pone distancia, aparta al Sujeto de un afuera “*Mariano, los chicos interrumpen el fulbito/ para dejarme pasar.*” El nombre propio es otro recurso que utilizan mucho los poetas objetivistas aquí se entabla una relación con el nombre la de interlocutor al cual interrogar “*¿Te acordás, Mariano, cuando salíamos/ escotados por la policía/ de aquella cancha oscura y peligrosa? / ¿No era glorioso sonar en todas las radios/ y poder identificar a nuestros héroes?*” en donde se coloca en un pasado la intensidad de la experiencia que ahora se recupera como intensidad perdida y el presente es el lugar del fármaco y la fragilidad porque ¿cómo se camina sobre un papel de arroz?: “*Soy el hombre del piloto abrazado a su botella de Wild Turkey/ caminando sobre papel de arroz./Tres miligramos a la mañana/ y tres a la noche, hacen que no me preocupe/ por mis ejércitos metafísicos.*”¹⁴⁹ Los miligramos, la botella de Wild Turkey y los ejércitos metafísicos son los verdaderos protagonistas en la vida de un sujeto dependiente y disfuncional.

Mientras que en “The talented Mister Horla”¹⁵⁰ la dicotomía Sujeto/ Objeto se pone en funcionamiento a través de la presencia de un sujeto y de un objeto en tanto “Otro”: la figura del Horla se personifica “... *lo ves en la vereda: / la musculosa de los Lakers,/ los tatuajes a la vista,/ su sonrisa amigable.*” Lo que en **Oda** aparece como una Fuerza aquí

¹⁴⁹ “*Mariano, los chicos interrumpen el fulbito/ para dejarme pasar. / Soy el hombre del piloto abrazado a su botella de Wild Turkey/ caminando sobre papel de arroz. /Tres miligramos a la mañana/ y tres a la noche, hacen que no me preocupe/ por mis ejércitos metafísicos. / ¿Te acordás, Mariano, cuando salíamos/ escoltados por la policía/ de aquella cancha oscura y peligrosa?/¿No era glorioso sonar en todas las radios/ y poder identificar a nuetros héroes?*” Casas, Fabián. **El spleen de Boedo**. Ediciones VOX. Buenos Aires, 2003. Pág. 15.

¹⁵⁰ “*Dejaste la ciudad,/ atravesaste el desierto,/ cambiaste de nombre, de profesión,/ aprendiste a firmar/ en un lenguaje extraño ¿Y para qué?/ Si una noche cualquiera/ saltás de la cama/ y a través de la persiana/ lo ves en la vereda:/ la musculosa de los Lakers,/ los tatuajes a la vista,/ su sonrisa amigable.*” Casas, Fabián. **El spleen de Boedo**. Ediciones VOX. Buenos Aires, 2003. Pág. 23.

adquiere la carnalidad de un otro. La referencia al motivo creado por Maupassant insiste en la idea de objetivar, de llevar al plano de lo concreto la presencia del Mal que acosa al sujeto.

Poemas de **El Salmón** como “Me pregunto”; “Una oportunidad” o “Una oscuridad esencial” están unidos por el acto de mirar que desemboca en el desarrollo de alguna reflexión:

“Definitivamente este es mi rostro de hoy.

Ojeras marcadas, pelo desparejo;

los labios hinchados. Nada más.

Me pregunto, porque puedo hacerlo,

cómo será tu rostro de hoy;

mientras tu corazón late al revés,

hace ya cuatro años

bajo la tierra.”

(Me pregunto)

Este sujeto que se contempla a sí mismo, que escenifica su propia corporalidad desde un afuera, entabla la dialéctica de las imágenes-ideas: la contemplación de su propio rostro lo lleva a una actividad ideatoria en este caso ligada a la pérdida del objeto primordial: la madre. En donde el rostro definitivo del sujeto que se mira y piensa, porque su vitalidad se lo permite, se opone al rostro perdido del objeto primordial, a ese que ya no puede ser mirado y al cuál sólo se puede indagar desde la pregunta.

En el poema “Una oportunidad”¹⁵¹ se muestra la misma disposición del sujeto a mirar su propia vida en el desdoblamiento de una segunda persona del singular “*Caminás con las manos en los bolsillos/ por la rambla rodeando el mar*” en un tiempo actualizado por el presente desde donde la mirada del espacio hace nacer el recuerdo “*Te acordás de otro*

¹⁵¹ “Caminás con las manos en los bolsillos,/ por la rambla, rodeando el mar./ Te acordás de otro tiempo, aquí mismo,/ estabas enfermo de la cabeza/ y no podías sostenerte de pie,/ con elegancia./ Sin embargo,/ pudiste salir./ Hubo una oportunidad en aquella época./ Ahora mirás el mar, pero no decís nada./ Ya se han dicho muchas cosas/ sobre ese montón de agua. Casas, Fabián. **El Salmón**. Ediciones VOX. Buenos Aires, 1996. Pág. 9.

tiempo, aquí mismo/ estabas enfermo de la cabeza” otro tiempo en donde el sujeto aparece nuevamente perturbado y es el andar por la misma rambla, rodeando el mismo mar, lo que restituye la memoria y da cuenta de una salida “*Hubo una oportunidad en aquella época*”. Los tres versos finales instalan al sujeto contemplativo en un ahora que observa su nuevo objeto, el mar, (mientras que el anterior objeto había sido el recuerdo del cuerpo enfermo) y el poema se cierra con un silencio deliberado que podría remitirse al tedio ante todas las cosas propio de la imagen de la melancolía renacentista y barroca.

En “Una oscuridad esencial”¹⁵² el poema se abre con una referencia a la oscuridad, hay un sujeto que mira una calle en la que descubre “*una oscuridad esencial*” acompañada por una serie de objetos animados e inanimados, entre estos últimos, un farol responsable de iluminar, de hacer visible, la presencia de unos árboles movidos por el viento, la escena, marcada por lo oscuro y cierta sensación de vacío, origina una atmósfera en donde prevalece lo melancólico. En el quinto verso la presencia de lo animal y de lo humano entabla una dicotomía. El animal que aparece es el perro (igual que en *El spleen de Boedo*) que en la iconografía vinculada a Saturno, astro que influye sobre la melancolía, es considerado como el animal típico de Saturno: los perros están asociados con la disposición de los melancólicos en general y de los eruditos y profetas en particular.¹⁵³

El sujeto observa a su perro “*Miro a mi perro, / una conciencia a ras del piso/ que urge y mea en la tierra*” y en su contemplación marca las particularidades que lo distancian del animal “*y pienso en mí, hundido/ en el lenguaje, sin oportunidad, / sosteniendo una correa que denota/ lo que fue necesario para estar unidos*” en donde el ser del sujeto naufraga en un lenguaje que lo separa de esa otra vida simple: una conciencia a ras del piso. Y la dicotomía tiene la función de mostrar la soledad de esa conciencia que todo lo ve y lo

¹⁵² “Hay una oscuridad esencial en esta calle./ Un único farol ilumina el contorno/ y árboles domesticados, altísimos,/ producen una música de acuerdo al viento./ Miro a mi perro,/ una conciencia a ras del piso/ que urge y mea en la tierra/ y pienso en mí, hundido/ en el lenguaje, sin oportunidad,/ sosteniendo una correa que denota/ lo que fue necesario para estar unidos. Casas, Fabián. **El Salmón**. Ediciones VOX. Buenos Aires, 1996. Pág.16.

¹⁵³ “... un perro significa entre otras cosas el bazo, los profetas y las “sacras literas” – ideas todas que desde la época de Aristóteles se asociaban estrechamente con el melancólico-, y que el perro más inteligente y sensible que otros animales, tiene una naturaleza más seria y puede ser víctima de la locura, y como los pensadores profundos, tiende a estar siempre a la caza, husmeando dónde hay cosas e indagando en ellas.” Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. **Saturno y la melancolía**. Alianza Editorial, Madrid 2006. Pág.311.

siente: la oscuridad esencial, el único farol, los árboles domesticados, la música del viento, la presencia del perro; nada puede salvarlo de su apartamiento de las cosas porque de la unión se desprende la distancia insalvable: para que hombre y mundo estén unidos fue necesaria la distinción (como separación). Como si el hombre, por el lenguaje (que es también pensamiento), hubiera quedado abolido del universo que comparten el resto de los seres de la naturaleza.

El libro de poemas **El Salmón** se abre con una cita de Spinoza:

“La desesperación es la tristeza que nace de la idea de una cosa futura o pasada con respecto a la cual no hay más razón de dudar”

Según Spinoza no existe el libre albedrío y el hombre puede razonar para entender que es parte de un todo en el que no hay lugar para opciones de ningún tipo. Los acontecimientos del pasado son tan inmodificables como los del futuro.

La cita de Spinoza anticipa el contenido de los poemas, los cuales, van a nacer de esa tristeza y de esa desesperación que surge de aquello que se vuelve definitivo: una vida, una muerte, un pesar, una realidad.

En “A mitad de la noche”¹⁵⁴ la conciencia de un yo se desnuda y se enfrenta con una realidad *“Parece que detrás de mí nada hubiese concluido./ Pero estoy otra vez en el lugar donde nací./ El viaje del Salmón/ en una época dura.”* que instala al sujeto lírico en un retorno designado como “el viaje del Salmón”. Un yo melancólico que deja entrever una posición en relación al Pasado cuando dice *“Parece que detrás de mí nada hubiese concluido”* y el adversativo del verso siguiente da un giro a ese parecer y lo coloca de retorno a un espacio cotidiano como la casa y al estar allí sabe que hay cosas que definitivamente han concluido lo cual se demuestra en el extrañamiento de las cosas *“Estoy desnudo en el medio del patio/ y tengo la sensación de que las cosas no me reconocen.”*

¹⁵⁴ *“Me levanto a mitad de la noche con mucha sed./ Mi viejo duerme, mis hermanos duermen. / Estoy desnudo en el medio del patio/ y tengo la sensación de que las cosas no me reconocen./ Parece que detrás de mí nada hubiese concluido./ Pero estoy otra vez en el lugar donde nací./ El viaje del Salmón/ en una época dura./ Pienso y abro la heladera:/ un poco de luz desde las cosas/ que se mantienen frías.”* Casas, Fabián. **El Salmón**. Ediciones VOX. Buenos Aires, 1996. Pág.13.

La dicotomía Sujeto/ Objeto dentro de la poesía de Casas viene a configurar un sujeto contemplativo que se manifiesta en los poemas a través de un yo melancólico que observa su propia vida:

*“En 1990, Fabián Casas publica **Tuca**, que el autor considera su primer libro, donde los poemas breves intentan al mismo tiempo mirar desde afuera, desde un punto de vista extraño, los avatares de un personaje, un yo melancólico, y componer una tonalidad que refleje los movimientos más íntimos, inaccesibles de ese cuerpo puesto en escena.”*¹⁵⁵

Un yo melancólico ensimismado en sus fantasmas bajo la forma de ideas, imágenes, recuerdos que no puede recuperar en la permanencia de los objetos, los cuales adquieren un estatuto vital en abierta oposición a la parálisis del sujeto contemplativo. Son los objetos “sustancias secretas”, “enigmas”, testigos silenciosos de nuestro paso por la existencia. Nos sobreviven y este pareciera ser el motivo de nuestro malestar: evidencian nuestra decadencia en su imperturbable inmovilidad.

En **El spleen de Boedo** y **El Salmón** la dicotomía Sujeto/ Objeto se instala en un tiempo pasado lo cual nos hace pensar que la mirada melancólica se dirige siempre hacia el pasado y como en la poesía de Baudelaire hay una urgencia por salvar lo imposible:

*“Baudelaire intenta salvar algo de las ruinas, un recuerdo, el misterio de que un ser mortal, él mismo, parezca inmodificable cuando va a durar menos que todos los cambios urbanos a su alrededor.”*¹⁵⁶

Esta mirada melancólica observa para retener en la memoria y nombrar luego a través de la palabra poética. Este yo lírico entendido como sujeto contemplativo sumido en sus pensamientos y en sus imágenes interiores piensa “en cualquiera que ha perdido lo que no se recobra nunca.”¹⁵⁷

¹⁵⁵ Mattoni, Silvio. **Versos sobre uno: lo autobiográfico en la poesía argentina reciente**. En **El presente. Poesía Argentina y otras lecturas**. Alción Editora. Córdoba, 2008. S/n.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, S/N

¹⁵⁷ *Ibíd.*, S/N.

Pensamos que en estos libros de Casas existe la conciencia del Pasado como un tiempo acabado: hay una conciencia del pasado como algo perdido para siempre y por lo tanto imposible de recuperar. Estos poemas hablan sobre el transcurrir del tiempo y a la vez nos parece descubrir la intención de mostrar que el pasado es la manera primaria de tomar contacto con lo que ya no está y no va a regresar. En consecuencia el pasado sería nuestra primera experiencia con lo que muere: somos nosotros o una parte de nosotros lo que se queda fragmentado y flotando y muriendo a cada paso o definitivamente muerto ya.

La mutación en la materia que se da en el tiempo y que un yo melancólico pone de relieve bajo la forma de aquello que Baudelaire llamó “*la fosforescencia de la podredumbre*” está ligada con la necesidad del melancólico a la contemplación de lo que se extingue o se ha extinguido; en la melancolía vemos también un proceso de transformación que se da en los seres y en las cosas y que está entrelazado a lo que se descompone.

La melancolía en Casas (igual que en Baudelaire) estaría ligada a una toma de conciencia por parte del poeta que capta en el sujeto, el mundo y las cosas, la putrefacción y la decadencia.

Los objetos puestos en escena en la poesía de Casas representan cierta inmortalidad de la que carece el sujeto consciente de su mortalidad. La eterna permanencia de las cosas, como el rastro del pasado que sigue el contemplativo en la búsqueda de una respuesta a la pregunta por lo perdido. Yo melancólico que mira siempre hacia un pasado que el poema vuelve a componer y a interrogar y que nombra aquello que fue: la huella de un cuerpo enfermo; el desierto spleen de Boedo; el viaje del Salmón. El poema como voz que dice las imágenes.¹⁵⁸

En esta poesía las cosas insisten en crecer, esa es su cualidad esencial: la permanencia. Pero también la indiferencia como lo muestra el verso del epígrafe “*A las cosas no les importan los mortales*”¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Barei, Silvia. **Reversos de la palabra. Poesía y vida cotidiana**. Ferreyra Editor. Córdoba, 2005. Pág. 22.

¹⁵⁹ Casas, Fabián. **Tuca**. Ediciones VOX. Buenos Aires, 2006.

2. Sobre el duelo como pérdida a secas

En el capítulo II hablamos de la melancolía como contrapensamiento que sigue los pasos de la filosofía oficial como su sombra¹⁶⁰ y la obra de Baudelaire se presentó como ejemplo de resistencia a la caducidad de un pasado. Para Ritvo la tradición melancólica se presenta como un dispositivo cultural de resistencia en la medida en que la retórica melancólica conserva y transmite un saber *anacrónico* dentro de la cultura oficial:

“¿Resistencia a qué? Al desconocimiento del lazo pasional que une a los hombres, a la ambigüedad del bien y del mal en sentido moral, al desconocimiento de la pobreza de los ideales de equilibrio y templanza que censuran la pasión de y por lo inconmensurable.”¹⁶¹

En la lectura de Casas también nos encontramos con un pensamiento que transmite un tipo de saber que puede pensarse como anacrónico: su poesía da forma a lo melancólico nombrando lo perdido y la cuestión de la pérdida adquiere toda su relevancia en la poetización de la muerte.

La idea de la muerte y el universo que está ligado a ella se presenta dentro de la cultura occidental como tema tabú: la relación del hombre occidental con la muerte se ha caracterizado por lo que Ariès llama “la muerte excluida”¹⁶² en donde el acto de morir ha dejado de ser un hecho social, la muerte ya no tiene nada de público; igualmente se desconoce que haya un sujeto que muere, lo cual implica el “ya no sentirse morir” que expresa el deseo de proteger a ese otro lo cual se evidencia en la muerte hospitalaria; y finalmente Ariès observa que ya no hay duelo no sólo respecto al grupo sino como acto en sí mismo. Convertido en indecente el duelo llega a declararse inexistente:

¹⁶⁰ Ritvo, Juan B. **Decadentismo y melancolía**. Córdoba. Alción Editora, 2006. Pág.313.

¹⁶¹ Ibid., p. 313.

¹⁶² Ariès, Philippe. **Morir en Occidente, desde la edad media hasta la actualidad**. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2000. Cf. Allouch, Jean. **Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca**. Buenos Aires. Ediciones literales, 2006. Pág. 145.

*“Así aparece en la fórmula de las tarjetas ‘La familia no recibe’ o con mayor franqueza ‘La familia no lleva el luto’. No es sólo que ya no haya códigos sociales para el duelo sino que la sociedad transmite la consigna: ‘keep busy!’.”*¹⁶³

Esta triple exclusión de la muerte nos habla de una voluntad que proviene del interior de la cultura occidental de no querer saber acerca de la muerte.

Percibimos en la poesía de Fabián Casas una intención contraria a esta voluntad negadora de la muerte y creemos que en la poetización de la muerte se logra abrir el mayor interrogante de la existencia humana: en su poesía el sujeto lírico accede a la narración tanto de la muerte materna como a la interrogación acerca del significado de la muerte en general como fenómeno que es parte de la vida.

El tema del duelo desde Freud hasta la actualidad tuvo una espesura que fue considerada escasa para dar cuenta del fenómeno en su totalidad. Algunos psicoanalistas como Melanie Klein, Lacan, J. Allouch se ocuparon del fenómeno problematizando aquel famoso artículo de Freud conocido como “Duelo y melancolía”.

En **Erótica del duelo** J. Allouch hace una revisión de la cuestión del duelo planteada en “Duelo y melancolía” versión que entrega un análisis insuficiente del duelo: en este artículo canónico Freud no se ocupa realmente del duelo sino que a partir de él trata de comprender la melancolía. La tarea que asume Allouch en su libro es una nueva versión del duelo¹⁶⁴. Si para Freud el duelo se reduce a una pérdida de objeto que luego de su “trabajo de duelo” puede ser reemplazado por un objeto sustitutivo que le otorgaría los mismos goces que los obtenidos con el objeto perdido, para Allouch el duelo se define como *“acto sacrificial gratuito, que consagra la pérdida al suplementarla con un pequeño trozo de sí”*¹⁶⁵:

¹⁶³ Allouch, Jean. **Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca**. Buenos Aires. Ediciones literales, 2006. Pág.149.

¹⁶⁴ Nueva versión que estará a su vez sostenida por la interpretación lacaniana de Hamlet; por la lectura de los escritos de Kenzaburo Oé y finalmente por la propia experiencia de Allouch frente a una doble pérdida: la prematura muerte de su padre y la muerte de su pequeña hija en un accidente de tránsito.

¹⁶⁵ Allouch, Jean. **Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca**. Buenos Aires. Ediciones literales, 2006. Pág.23.

“El deudo efectúa su pérdida suplementándola con lo que llamaremos un “pequeño trozo de sí”; este es el objeto propiamente dicho de ese sacrificio de duelo...”¹⁶⁶

La versión del duelo propuesta en el texto de Allouch se encuentra orientada en una dirección que tiene por objetivo “que el duelo sea llevado a su estatuto de acto” ya que:

“El acto es capaz de efectuar en el sujeto una pérdida sin compensación alguna, una pérdida a secas.”¹⁶⁷

Esto marca la diferencia con la versión de Freud cuyo psicoanálisis reduce el duelo a un “trabajo” y otra de las particularidades que resalta Allouch, en relación al artículo canónico, es que el “duelo freudiano es melancólico”:

“Orientado hacia el recuerdo, el duelo freudiano le ofrece a quien está de duelo la loca esperanza de una recuperación del objeto perdido, una esperanza calamitosa porque fija al enlutado en esa orientación que le da la espalda a la repetición, es decir, al acto.”¹⁶⁸

En **Erótica del duelo** J. Allouch rechaza esa “loca esperanza” de recuperar lo perdido y su enfoque frente a la pérdida radica en la posibilidad de asumir dos posiciones frente al duelo: posiciones surgidas de la reflexión de una frase de **Julio Cesar** de Shakespeare que dice *“My heart is in the coffin there with Caesar”* en relación a este parlamento que expone públicamente el Antonio shakesperiano, Allouch concluye:

“La versión del duelo aquí propuesta se halla entre dos lecturas posibles de esa frase. Lectura uno: “Sufro porque mi corazón está en ese ataúd, no está en su sitio pues me fue arrancado por la muerte”, ahí tenemos a quien está de duelo; lectura dos: “Bueno, sí, está allí, y lo abandono en ese sitio que ahora reconozco que le corresponde”, ahí tenemos el sacrificio gratuito del duelo, es el final del duelo.”¹⁶⁹

¹⁶⁶ Ibid., p. 10.

¹⁶⁷ Ibid., p. 9.

¹⁶⁸ Ibid., p. 169.

¹⁶⁹ Ibid., p. 10.

El camino frente a una pérdida quedaría entre una posición que implica sufrir por lo que nos ha sido arrebatado desde un lugar que coloca a la muerte como triunfal frente al deudo (aquí tendríamos a quien está de duelo) o bien una posición de aceptación frente a la muerte y de entrega de sí por parte del deudo quien deja de estar vencido frente a la muerte: esta entrega de un “pequeño trozo de sí” ayuda a entender su función en el duelo “acerca de que la muerte sea capaz de otorgarle su estatuto de objeto perdido”.

3. La poetización de la muerte en Fabián Casas

Los poemas que contienen el tópico de la muerte en la poesía de Fabián Casas van a tener la particularidad formal de estar contruidos a partir de un aliento más extenso, son poemas largos que avanzan con un ritmo sostenido entre lo cómico y lo trágico.

Empezaremos observando aquellos poemas sensibles a un tono cómico entendiendlo junto con Allouch que el registro del duelo es lo cómico:

“Lo cómico es el registro del duelo; es su clave, en el sentido musical del término. Lo cual no sorprenderá a quien haya aprendido (quizás en Kierkegaard) que lo cómico es más esencial que lo trágico (es el verdadero final del romanticismo), que el clown es superior al actor trágico.”¹⁷⁰

Para ello se reunirá un conjunto de poemas provenientes de los libros explorados hasta aquí. De su libro **“El spleen de Boedo”** tomaremos como referentes dos poemas “Mantis” y “Los ciclos”:

*“Porque creímos que en pocas horas
te iban a guardar en el estuche,
en tu cama de la 206
reinaba un clima de expresionismo abstracto.
Los médicos, blancos y limpios, se movían a pila
por el pasillo.*

*Con una campera berreta y ajustada,
que dejaba su panza al aire,
un viejo le daba papilla en la boca
a tu copiloto de pieza...
Pasillos desinfectados
que inundaba al mediodía
el caldo recalentado.
Propinas a la enfermera, insomnio,
charlas entre familiares comentando el parte
que los doctores, con su letra ininteligible,
dejaban a los pies de tu cama.
Y vos, como una mantis albina,
conectada al suero y al respirador...
Recé porque no entendí
que la luz y la noche se confundieran tanto.
De vez en cuando, pensé mientras te miraba,
nacen personas que viven durante toda su vida
sólo para dar amor a los demás,
sacrificando sus deseos y su importancia personal.
Un fenómeno extraño, para tener en cuenta,
sobre el ruido de fondo de la muerte.”*

(Mantis)

*“Estuve charlando con tu verdugo.
Un hombre pulcro, amable.
Me dijo que, por ser yo,*

¹⁷⁰ Allouch, Jean. **Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca**. Buenos Aires. Ediciones literales, 2006. Pág. 25.

*podía elegir la forma en que te irías.
Los esquimales, explicó, cuando llegan a viejos
se pierden por los caminos
para que se los coma el oso.
Otros prefieren terapia intensiva,
médicos corriendo alrededor, caños, oxígeno
e incluso un cura a los pies de la cama
haciendo señas como una azafata.*

*“¿Es inevitable?” le pregunté.
“No hubiera venido hasta acá con esta lluvia”, me replicó.
Después habló del ciclo de los hombres, los aniversarios,
la dialéctica estéril del fútbol, la infancia
y sus galpones inmensos con olor a neumáticos.
“Pero”, dijo sonriendo,
“las ambulancias terminan devorándose todo”.
Así que firmé los papeles
y le pregunté cuándo iba a suceder...*

*¡Ahora! Dijo.
Ahora*

*tengo en mis brazos tu envase retornable.
Y trato de no llorar,
de no hacer ruido,
para que desde lo alto
puedas hallar
la mano alzada de tu halconero.”*

(Los ciclos)

El registro de lo cómico puede percibirse en la elección de narrar la agonía materna desde una perspectiva que se aleja de lo dramático: se desdramatiza la situación de la muerte hospitalaria describiendo los acontecimientos típicos que se viven en estas circunstancias desde un tono cómico.

Lo cómico se manifiesta a través del decir que el sujeto lírico elige, a pesar de la gravedad del asunto, no se trata el tema de la agonía y la muerte desde lo solemne y lo doloroso.

En “Mantis” en los primeros versos se evita nombrar directamente la certeza de la muerte “Porque creímos que en pocas horas/ te iban a guardar en el estuche,” a favor del uso de la metáfora encargada de decir lo que se sabe inevitable. La opción de nombrar con palabras que provienen de un discurso coloquial acerca lo complejo de la muerte al ámbito de lo cotidiano.

A la metáfora de la muerte se suma la atmósfera de incompreensión general que reina en el ambiente hospitalario *“en tu cama de la 206 reinaba un clima de expresionismo abstracto.”*

La descripción de la atmósfera hospitalaria se completa con la presencia de los otros: los médicos, los internados y sus visitas, las enfermeras, los familiares. Personajes que también son descritos desde un humor construido a partir de designaciones y de acciones que les son propias: *“Con una campera berreta y ajustada,/que dejaba su panza al aire,/un viejo le daba papilla en la boca/a tu copiloto de pieza...”*; *“Propinas a la enfermera, insomnio,/charlas entre familiares comentando el parte/que los doctores, con su letra ininteligible,/dejaban a los pies de tu cama.”* En donde expresiones como “copiloto de pieza” o el conocido hábito a la “letra ininteligible” de los médicos disparan lo humorístico dentro del texto poético.

Toda esta normalidad de relaciones se ve afectada por el *“ruido de fondo de la muerte”* que todo lo colma y de lo cual el sujeto lírico se sirve y hace de ello algo que provoca una risa extraña.

Hacia el final del poema aparece la figura de la agonizante a quien se designa como “mantis albina” y es entonces donde lo cómico da paso a una reflexión más profunda ligada a la contemplación de lo que va a desaparecer *“De vez en cuando, pensé mientras te miraba,/nacen personas que viven durante toda su vida/sólo para dar amor a los demás,/sacrificando sus deseos y su importancia personal.”* Este pensamiento nace de la visión de una vida que concluye allí ante la mirada de quien sobrevive a la muerte y concede en ese momento una verdad final, como una ofrenda, reconociendo lo que ese otro ha sido y está dejando de ser en su comunión con la muerte.

En el poema “Los ciclos” el recurso al diálogo entre verdugo y deudo permite instalar al yo lírico en un espacio de privilegio ya que a través de una charla informal el sujeto que va a perder a su madre tiene la posibilidad de hacer las preguntas que se presentan al momento de la muerte. Lo cómico en este poema está dado en principio por la descripción que el sujeto lírico hace del verdugo quien es caracterizado como *“un hombre pulcro, amable”* atributos que parecen no coincidir con la figura clásica del verdugo, de aquí la gracia, de la contradicción que esta figura genera en el interior mismo del poema. Igualmente el verdugo adquiere estatuto de narrador en la medida en que relata al deudo las preferencias a la hora

de morir de algunos mortales: *“Los esquimales, explicó, cuando llegan a viejos/ se pierden por los caminos/ para que se los coma el oso./ Otros prefieren terapia intensiva,/ médicos corriendo alrededor, caños, oxígeno/ e incluso un cura a los pies de la cama/ haciendo señas como una azafata.”* Este relato del verdugo está teñido de una comicidad que es efectiva ya que desarticula el panorama habitual que aflora alrededor de un agonizante.

La presencia de la muerte (como verdugo) y su llegada inminente abren paso a las preguntas del deudo: *“¿Es inevitable?”, le pregunté./ “No hubiera venido hasta acá con esta lluvia”, me replicó./ Después habló del ciclo de los hombres, los aniversarios,/ la dialéctica estéril del fútbol, la infancia/ y sus galpones inmensos con olor a neumáticos./ “Pero”, dijo sonriendo,/“las ambulancias terminan devorándose todo”.* En estos versos la sonrisa del verdugo lo sigue ubicando como un personaje amable, que llega hasta ser gracioso en su manera de responder.

La poetización de la muerte no se realiza desde lo traumático que nos deja sin palabras: la opción del diálogo como recurso que da origen a la forma del poema genera la fluidez de la palabra, del decir, de reconocer la posibilidad de no callar frente a la muerte sino de establecer una comunicación con ella. Este poema de una fuerte impronta narrativa permite la aparición de lo lúdico en lo trágico *“Así que firmé los papeles/y le pregunté cuándo iba a suceder.../ ¡Ahora! dijo./ Ahora/ tengo en mis brazos tu envase retornable.”*

Así la llegada de la muerte adquiere el estatuto de un acto de magia: el verdugo como el ilusionista pronunciando una palabra realiza el acto que trasciende la vida.

El poema se cierra en continuidad con lo que ha sido hasta aquí es decir no dando lugar al dramatismo y la escena termina sin lágrimas y con un silencio que desea al que muere el retorno al lugar de origen: *“Y trato de no llorar,/ de no hacer ruido,/ para que desde lo alto/ puedas hallar/ la mano alzada de tu halconero.”*

Los libros **Oda** y **El salmón** presentan un motivo en común una vez ocurrida la desaparición física de la madre: el deseo de retorno de lo perdido por medio de la resurrección.

El poema “En el vidrio”¹⁷¹ se construye a partir de una puesta en escena en donde el yo lírico pone en marcha una estrategia teatral que desemboca en el encuentro con la madre perdida. Esta estrategia consiste en la simulación de un espacio que hace referencia a los encuentros que ocurren dentro del ámbito carcelario: *“Después de insistir mucho,/ conseguí quedarme diez minutos solo con mi madre./ Un guardia gordo, que mascaba chicle,/ me llevó hasta el lugar de visitas.”*

Este poema se halla estructurado por la fantasía de un hijo que ante la negativa de renunciar al deseo de volver a la vida a la madre hace del poema el artefacto por el cual se intenta alguna forma de comunicación: *“Separados por un vidrio inmenso/ nos sentamos uno frente al otro./ Ella agarró su teléfono, yo agarré el mío./ Su idioma era extraño/ caminando por una voz muy débil.”*

Es notable el hecho de que el sujeto lírico acentúe la separación, la vida y la muerte, se presentan como dos dimensiones paralelas, si bien el poema trata de tender un puente entre ellas, la certeza de la separación que provoca la muerte, pesa en el poema y se evidencia en esta puesta en escena que remarca la distancia que existe entre madre e hijo una doble distancia en donde la primera desencadena la segunda, es decir, la muerte establece una primera distancia entre sujeto lírico y madre y en el poema esta distancia adquiere relieve en la opción de poner en escena a un hijo y una madre separados por una realidad física concreta representada en este caso por el sistema carcelario y sus medidas restrictivas: el vidrio inmenso, los teléfonos, el lenguaje extraño. Limitaciones que hacen surgir la desesperación del hijo: *“Entonces, viendo mi desesperación,/ se acercó al vidrio/ y lo empañó con el aliento./ Con el dedo índice escribió ahí/ el día y la hora en que va a resucitar.”* Y como si la clave de la tranquilidad estuviera en ese acto de fe, la simulación en que se ha convertido el poema, se cierra con la idea de la resurrección.

¹⁷¹ *“Después de insistir mucho,/ conseguí quedarme diez minutos solo con mi madre./ Un guardia gordo, que mascaba chicle,/ me llevó hasta el lugar de visitas./ Estaba ahí, de pie, con su delantal naranja./ Separados por un vidrio inmenso/ nos sentamos uno frente al otro./ Ella agarró su teléfono, yo agarré el mío./ Su idioma era extraño/ caminando por una voz muy débil./ Entonces, viendo mi desesperación,/ se acercó al vidrio/ y lo empañó con el aliento./ Con el dedo índice escribió ahí/ el día y la hora en que va a resucitar.”* Casas, Fabián. **Oda**. Editor responsable: Cooperativa de trabajo gráfico, editorial y de reciclado Eloísa Cartonera Ltda. Bs As, 2008. Pág.18.

Igualmente en el poema “No estoy en bata comiendo naranjas al sol”¹⁷² la convivencia entre la vida del sujeto lírico como deudo y la presencia de la madre muerta desencadena la irrupción de la fantasía de la madre resucitada: *“Por la mañana/ miro mi cara/ en el espejo del baño./ Hasta hace un rato,/ resucitada,/ mi madre atravesaba un campo/ con su bata roja.”*

Si en el poema anterior la estrategia del simulacro instalaba hacia el final la posibilidad de un futuro encuentro, en este poema, por medio del sueño, la madre resucitada, ejerce un hacer frente al ojo petrificado del hijo vivo que se contempla en la rutina de lo cotidiano: la fantasía del sujeto lírico devuelve la vitalidad a la figura materna pero el deseo se interrumpe con la conciencia *“Pero ahora estoy despierto:/finalmente, todo es natural.”*

Sin escapatoria el sujeto lírico asume una lucidez extrema y no hay deseo, ni dolor, que no terminen por otorgar a la muerte el lugar que le corresponde. Sin embargo a pesar de asumir que en nuestras vidas todo termina siendo natural, desde los hábitos cotidianos hasta las pérdidas, el tono de los versos finales abre paso a la presencia de lo que muere (quizás en un intento sintético por demostrar que lo más natural de vivir sea morir): *“Abro la canilla/ y me inclino para lavarme./ Siento el ruido del agua/ contra el vientre de la pileta/ -pelos muertos/ en el mármol blanco-.”*

En un poema del libro **El salmón** titulado “Después de largo viaje”¹⁷³ el sujeto lírico asume un tono confesional e inicia el relato desde las diferencias que existían entre madre e hijo *“Me siento en el balcón a mirar la noche./ Mi madre me decía que no valía la pena/ estar abatido./ Movete, hacé algo, me gritaba./ Pero yo nunca fui muy dotado para ser feliz./ Mi madre y yo éramos diferentes/ y jamás llegamos a comprendernos.”*

¹⁷² *“Por la mañana/ miro mi cara/ en el espejo del baño./ Hasta hace un rato,/ resucitada,/ mi madre atravesaba un campo/ con su bata roja./ Pero ahora estoy despierto:/ finalmente, todo es natural./ Abro la canilla/ y me inclino para lavarme./ Siento el ruido del agua/ contra el vientre de la pileta/ -pelos muertos/ en el mármol blanco-.”* Casas, Fabián. **El Salmón**. Ediciones VOX. Buenos Aires, 1996. Pág.25.

¹⁷³ *“Me siento en el balcón a mirar la noche./ Mi madre me decía que no valía la pena/ estar abatido./ Movete, hacé algo, me gritaba./ Pero yo nunca fui muy dotado para ser feliz./ Mi madre y yo éramos diferentes/ y jamás llegamos a comprendernos./ Sin embargo, hay algo que quisiera contar:/ a veces, cuando la extraño mucho,/ abro el ropero donde están sus vestidos/ y como si llegara a un lugar/ después de largo viaje/ me meto adentro./ Parece absurdo: pero a oscuras y con ese olor/ tengo la certeza de que nada nos separa.”* Casas, Fabián. **El Salmón**. Ediciones VOX. Buenos Aires, 1996. Pág.17.

Diferencias que marcaron una distancia en aquel tiempo distinto de la vida en donde una madre y un hijo recorren caminos separados: el trayecto del hijo dirigido hacia una actitud vital no comprendida por la madre que insta al hacer, al movimiento, a la búsqueda de la felicidad.

A pesar de las diferencias el yo lírico se dispone a contarnos algo como quien cuenta un secreto *“Sin embargo, hay algo que quisiera contar:/ a veces, cuando la extraño mucho,/ abro el ropero donde están sus vestidos/ y como si llegara a un lugar/ después de largo viaje/ me meto adentro.”* En este retorno a la madre, vuelta que ocurre por medio de la materialidad de sus cosas, adentro de su ropero, entre sus vestidos, es donde se produce la llegada a algún lugar.

Entonces se retoma el tema del viaje motivo que se repite en el libro: el viaje que se plantea en este poema y en *“A mitad de la noche”* se relacionan con el título del libro **El salmón**: hay una imagen construida a partir de la idea de asumir una dirección contraria a la establecida, el viaje del salmón es aquel que retorna hacia atrás, que viaja, como el salmón, en una dirección opuesta, difícil, es iniciar un viaje contra la corriente, un movimiento inverso que llega a la casa paterna, al patio de la infancia, al lugar del nacimiento, en definitiva, a la madre como ese lugar que nos vincula a alguna especie de unidad esencial perdida *“Parece absurdo: pero a oscuras y con ese olor/ tengo la certeza de que nada nos separa.”*

En otro poema de este libro *“Sin llaves y a oscuras”* se grafica la idea acerca de cómo podría ser la muerte:

*Era uno de esos días en que todo sale bien.
Había limpiado la casa y escrito
dos o tres poemas que me gustaban.
No pedía más.
Entonces salí al pasillo para tirar la basura
y detrás de mí, por una correntada,
la puerta se cerró.
Quedé sin llaves y a oscuras*

*sintiendo las voces de mis vecinos
a través de sus puertas.
Es transitorio, me dije;
pero así también podría ser la muerte:
un pasillo oscuro,
una puerta cerrada con la llave adentro
la basura en la mano.*

Es notable el modo en que Fabián Casas vincula lo prosaico y lo metafísico: en su poesía el mundo cotidiano es incorporado por medio de un trabajo en donde la observación de la realidad conduce al poema en una dimensión filosófica.

Desde pequeños actos cotidianos como limpiar la casa, escribir unos poemas, sacar la basura el sujeto lírico construye un poema sólido que traza palabra a palabra la escena de alguien que habita un espacio que de repente se ve abolido por los azarosos destinos de esos actos cotidianos. Lo inesperado de las cosas que nos suceden podría estar hecho de la misma materia que la muerte.

La poetización de la muerte se realiza a través de un yo lírico que se permite hablar de la muerte en tanto sujeto constituido por una visión melancólica de la vida: como había aclarado Benjamin en su estudio **El origen del drama barroco alemán** en donde liga las leyes del *Trauerspiel* a una *teoría del luto* la cual deja de ser algo accesorio para constituirse en su motor y esto sólo se pudo desarrollar gracias al universo que se abre bajo la visión del hombre melancólico que origina el mundo del barroco.

La conjunción de lo cómico y lo trágico en la poesía de Casas ofrece una versión de la muerte alejada de la característica solemnidad con que la poesía trata el asunto y nos recuerda aquello que escribió alguna vez Alejandra Pizarnik sobre el humor:

“... lo propio del humor es corroer el mundo o, más precisamente, abolir sus estructuras rígidas, su estabilidad, su pesantez.”¹⁷⁴

En la poesía de Casas ocurre esta abolición de la pesantez del mundo que se pone de manifiesto en la utilización de lo cómico como recurso para hablar de la muerte: el sujeto lírico en tanto deudo no deja que se escape un lamento o una lágrima, no hace del poema

¹⁷⁴ Pizarnik, Alejandra. **Prosa completa**. Editorial Lumen, Barcelona, 2005. Pág. 259.

una elegía, compone una forma nueva que consagra la pérdida y hace del poema el lugar de la memoria.

¿Qué clase de duelo se realiza en la poesía de Casas? Creemos que en el centro de la poesía casasiana se instaura la cuestión de la muerte como pérdida a secas para utilizar la expresión acuñada por Allouch: vemos que en los poemas el sujeto lírico elige hablar de la muerte, hablar con la muerte, hace interpretar un rol a la madre muerta, la resucita, la cita, la recupera en la materialidad de la casa, al meterse en un ropero como signo del cuerpo materno ropero-útero-viaje del salmón. El gesto cómico del sujeto lírico frente al tema de la muerte, el juego que se establece en el poema entre deudo y verdugo, es posible gracias a una mirada lúcida que presiente que el final está detrás de todas las cosas.

En una cultura en donde no está bien visto lo luctuoso el poema da asilo a la muerte y sus sombras y encuentra en la literatura un espacio en donde poder manifestarse:

“Quizás la literatura, excluida de la utilidad del mundo como si sólo fuera una vía para el dolor, sea en verdad el lugar del duelo y una promesa festiva de recuperación sin finalidad: el retorno del luto bajo la forma del ritmo y la vuelta del individuo mortal bajo la forma del estilo irrepitable.”¹⁷⁵

A modo de conclusión

“Nuestra facultad de percepción filosófica es parecida a nuestra facultad de ver. Los objetos han de atravesar medios diferentes antes de aparecer como verdaderos en la pupila.”

“Sin filosofía los poetas son imperfectos; sin poesía, son imperfectos los pensadores y los críticos.”

Novalis. Fragmentos

¹⁷⁵ Mattoni, Silvio. **Koréi. Ensayos sobre la literatura y el duelo.** Editorial Beatriz Viterbo. Rosario, 2000.

Apuntes sobre una metafísica poética

Luego de haber analizado la poesía casasiana arribamos a la conclusión de que la Melancolía adquiere dos figuras importantes: la “poetización de lo patológico” y la “poetización de la muerte”.

En relación a la poetización de lo patológico, los primeros poemas analizados, forman parte de un universo melancólico caracterizado por la construcción de un Sujeto que se ve afectado por una perturbación psicofísica. Recordemos que en la teología medieval la Melancolía estaba asociada con la acidia o acedia, madre de la desesperación y la divagación mental, hermana de la tristeza y del tedio, y era definida como patología.

A su vez el tópico del tedio aparece ya desde el título del libro **El spleen de Boedo**. La palabra *spleen* quiere decir en inglés literal “bazo” que es el órgano que asimila la bilis negra y desde tiempo de los románticos pasó a significar “melancolía pasajera, sin causa aparente, caracterizada por el tedio ante todas las cosas”¹⁷⁶, tedio que nos lleva a pensar en el ángel alado de la melancolía que ilustró Durero y que sirvió de ejemplo para el análisis del Trauerspiel alemán que llevó a cabo Benjamin.

En cuanto a la poetización de la muerte, la poesía de Casas, da forma a lo melancólico nombrando lo perdido lo que adquiere toda su visibilidad en la poetización de la muerte. Percibimos en la poesía de Fabián Casas una voluntad de hablar de la muerte y creemos que en la poetización de la muerte se logra abrir el mayor interrogante de la existencia humana: en su poesía el sujeto lírico accede a la narración de la muerte materna y se interroga acerca del significado de la muerte.

Ambas figuras contribuyen con lo que hemos dado en llamar una “metafísica poética”*. Entendemos que en la poesía casasiana se despliega un saber vinculado a la complejidad de lo existencial.

La poesía de Casas se ha caracterizado por su acercamiento a la oralidad, al lenguaje cotidiano y popular. Casas ha tenido por maestros a poetas como Giannuzzi, Lamborghini, Bignozzi, Zelarayán; su objetivo ha sido retratar la realidad más próxima en donde ha

¹⁷⁶ Mattoni, Silvio. **El presente. Poesía Argentina y otras lecturas**. Alción Editora. Córdoba, 2008. S/n.

procedido a rescatar escenas de la intimidad introduciendo lo autobiográfico al mismo tiempo que el deseo de objetividad:

“... se trata de una dialéctica, un combate con intervalos de paz, una paz entre rupturas, como diría Henri Michaux. Así en gran parte de la poesía argentina podríamos ver momentos de objetividad constructiva y de retorno a la expresión de un sujeto e incluso, en muchos autores, las dos cosas a la vez”¹⁷⁷

Todos estos elementos otorgan densidad y calidad a esta “metafísica poética”. Poeta o filósofo, el sujeto de la escritura, partiendo de la observación lleva a la poesía a una dimensión filosófica. Poesía y filosofía no pueden establecer sus fronteras en el interior de la producción lírica de Casas y entablan un diálogo que enriquece las posibilidades discursivas de lo poético.

Los poetas, de Baudelaire en adelante, han entendido a la poesía moderna como un proceso de exploración y descubrimiento en donde la Verdad se ha visto cuestionada en tanto “las verdades que la poesía dice son de una clase especial”¹⁷⁸.

La particularidad de la poesía de Casas reside en su trabajo con el lenguaje, labor que tuvo por objetivos, la expresión directa y el apartamiento de los cánones clásicos, objetivos que acercaron aquellas verdades de experiencias periféricas a las verdades de la poesía.

¹⁷⁷*Metafísica: el término Metafísica fue el nombre dado por Andrónico de Rodas, en el siglo I antes de J. C., a la serie de libros de Aristóteles, que concernían a lo que el propio Aristóteles llamó “filosofía primera”, “teología” o “sabiduría”, como los libros en cuestión fueron colocados en la clasificación y publicación de las obras del Estagirita detrás de los ocho libros de la física, se los llamó “los que están detrás de la física” o más exactamente “las cosas que están detrás de las cosas físicas” (...) la Metafísica sigue siendo “ciencia de lo trascendente” pero esta trascendencia se apoya en muchos casos en la absoluta inmediatez e inmanencia del yo pensante (...) Existe una gran variedad de opiniones en torno a la Metafísica. No hay nada que pueda llamarse “la Metafísica”. Hay modos de pensar filosóficos muy diversos que conllevan diversos tipos de metafísica. Ferrater Mora, Juan. **Diccionario de Filosofía**. Tomo K/P. Editorial Alianza, Madrid, 1980.

Mattoni, Silvio. **El presente. Poesía Argentina y otras lecturas**. Alción Editora. Córdoba, 2008. S/n.

¹⁷⁸ Hamburger, Michael. **La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta**. Fondo de Cultura Económica. México, 1991. Pág. 44.

La metafísica poética es una de las formas que adquiere la poesía de los noventa: es la cualidad distintiva del decir que asume un poeta nacido en el barrio de Boedo en el año 1963.

La poesía moderna permitió lo que en el texto de Hamburger se plantea como “los matices del tulipán”:

“La distinción de la poesía moderna consiste en que se ha concentrado en la enumeración de ‘los matices del tulipán’ (...) El poeta moderno puede ‘nombrar los matices del tulipán’ y no sólo pensar, sino desear que en eso haya quedado todo, pero, le guste o no, ha dicho algo nuevo sobre las flores y sobre los hombres.”¹⁷⁹

Esta posibilidad de *decir algo nuevo* nos hace creer en las capacidades infinitas que la palabra poética posee al momento de nombrar al mundo y sus cosas. En estos términos es interesante pensar lo expresado por Wallace Stevens quien señala que:

“Una de las cosas más difíciles al escribir poesía consiste en saber cuál es el tema de uno. Mucha gente lo sabe y no escribe poesía porque está consciente sólo de ello. El tema de uno es siempre la poesía, o debería serlo. Pero en ocasiones se convierte en algo más definido y fluido, y el asunto funciona mejor.”¹⁸⁰

Hamburger lo pone en otras palabras cuando sostiene que “*el poema es el que le dice al poeta lo que él piensa y no viceversa*”. Sin embargo el pensamiento se materializa en poemas y Stevens también pudo escribir:

“Me agradó mucho enterarme el otro día que Carnap dijo llanamente que la filosofía y la poesía son lo mismo. Ni la filosofía de las ciencias ni la filosofía de las matemáticas se oponen a la poesía.”¹⁸¹

¹⁷⁹ Ibid., p. 28.

¹⁸⁰ Carta a Ronald Lane Latimer, 26 de noviembre de 1955. *Letters of Wallace Stevens*, Nueva York, 1966; Londres, 1967. Cf. Hamburger, Michael. **La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta**. Fondo de Cultura Económica. México, 1991. Pág.45.

¹⁸¹ A Barbara Church, 20 de agosto de 1951. Ibid.

De este modo poesía y filosofía se unen. Este esfuerzo por demostrar que “poesía y filosofía son un todo indivisible”¹⁸² partió del trabajo realizado por los románticos de Jena quienes, al problematizar el concepto de crítica de arte, postularon una crítica inmanente, es decir, una crítica que parte de la obra y que establece sus parámetros a partir de la misma.

Benjamin en su tesis doctoral *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1919) observó que el concepto a través del cual los románticos realizan esta operación de situar a la crítica en el corazón mismo de la obra es el de “criticabilidad” [Kritisierbarkeit]. Dicha criticabilidad se debe a una reflexión [*Reflexion*], que la obra contiene en sí y que se desarrolla en la crítica. La crítica de arte potencia, entonces, esta reflexión presente en la obra y la completa, la mejora, la intensifica, la universaliza.

Pensamos que la reflexión tanto en la poesía casasiana como en los románticos es concebida como creadora, y su despliegue tiene lugar en un ámbito real y viviente: de allí que el pensar sea concebido como un “poetizar” o “romantizar”, términos con los cuales F. Schlegel y Novalis buscaron dar cuenta de un pensamiento capaz de producir o crear, en cierto sentido, su propia materia.

Figuras

¹⁸² Schlegel, Frederich. “Sobre la filosofía” en **Poesía y Filosofía**, trad. de D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó, Madrid, Alianza, 1994. p. 83.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Casas, Fabián. **Tuca**. Ediciones VOX. Buenos Aires, 2006.

El spleen de Boedo. Ediciones VOX. Buenos Aires, 2003.

El Salmón. Ediciones VOX. Buenos Aires, 1996.

Oda. Ediciones VOX. Buenos Aires, 2004.

Ocio. Ediciones VOX. Buenos Aires, 2000.

Cuatro Fantásticos. Belleza y Felicidad Tusquet. Buenos Aires, 2003.

El bosque pulenta. Eloísa Cartonera. Buenos Aires, 2003.

Los Lemmings y otros. Santiago Arcos Editor. Buenos Aires, 2005.

Ensayos Bonsai. Buenos Aires. Emecé Editores, 2007.

El hombre de overol y otros poemas. Ediciones VOX. Buenos Aires, 2006.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

a. Bibliografía Específica

Barei, Silvia. **Reversos de la palabra. Poesía y vida cotidiana.** Ferreyra Editor. Córdoba, 2005

Bossi, Elena. **Leer poesía, leer la muerte. Un ensayo sobre el lenguaje poético.** Beatriz Viterbo Ed. Rosario, 2001.

Dobry, Edgardo. **Orfeo en el quiosco de diarios.** Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora, 2007.

Giannuzzi, J. O. **Antología poética.** Visor Libros, Madrid, 2006.

Kamenszain, Tamara. **La boca del testimonio. Lo que dice la poesía.** Editorial Norma. Buenos Aires, 2007.

Mallol, Anahí. **El poema y su doble.** Buenos Aires. Ediciones Simurg, 2003.

Perlongher, Néstor. **Papeles insumisos.** Buenos Aires. Santiago Arcos Editor, 2004.

Prieto, Martín. **Breve Historia de la Literatura Argentina.** Buenos Aires. Taurus, 2006.

V.V. A.A. **Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006.** Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires. Año 2006.

V.V.A.A. **Monstruos. Antología de la joven poesía argentina.** Fondo de Cultura Económica de Argentina. Buenos Aires, 2001.

b. Bibliografía General

Agamben, Giorgio. **Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental.** Editora Nacional. Madrid, 2002.

“El ángel melancólico”. Revista El pensamiento de los confines, n° 8, Universidad de Buenos Aires/ Paidós, 2000, pp.153-158.

Infancia e historia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

Allouch, Jean. **Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca.** Buenos Aires. Ediciones literales, 2006.

Aristóteles. **El hombre de genio y la melancolía.** Edición Quaderns Crema.

AA.VV. **Ensayistas alemanes. Siglos XVIII y XIX.** Editorial Sien del mundo, México, 1995.

Baudelaire, Charles. **Obras.** Aguilar, 1963.

Benjamin, Walter. **El origen del drama barroco alemán.** Taurus. Madrid. 1990.

Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II. Taurus. Madrid, 1999.

El concepto de crítica del arte en el romanticismo alemán. Ediciones Península. Barcelona, 1995.

Libro de los pasajes. Ediciones Akal, 2005.

Infancia en Berlín hacia 1900. Buenos Aires. Ediciones Alfaguara. 1990.

Discursos interrumpidos I. Taurus, Madrid, 1982.

Burton, Robert. **La anatomía de la melancolía.** Editorial Alianza. Madrid. 2006.

Dei, Daniel. **La tesis. Cómo orientarse en su elaboración.** Buenos Aires. Prometeo Libros, 2006.

Eco, Umberto. **Cómo se hace una tesis.** Editorial Gedisa. Barcelona, 1998.

Eliot, T.S. **Función de la poesía y función de la crítica.** Editorial Seix Barral. Barcelona. 1955.

Ferrater Mora, Juan. **Diccionario de Filosofía.** Tomo K/P. Editorial Alianza, Madrid, 1980.

Freud, Sigmund. *Duelo y Melancolía.* **Obras Completas.** Volumen XIV. Amorrortu Editores.

Manuscrito G: Melancolía. **Obras Completas.** Volumen I. Amorrortu Editores.

Friedrich, Hugo. **La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días.** Barcelona: Seix Barral, 1974.

Garrido- Maturano, Angel. **Sobre el abismo. La angustia en la filosofía contemporánea.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Hamburger, Michael. **La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta.** Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

Hauser, Arnold. **Historia social de la literatura y el arte.** Editorial Debate. Argentina, 2002.

Jitrik, Noe. **Historia crítica de la literatura argentina. “El oficio se afirma”.** Emecé editores, Bs As, 2004.

Kierkegaard, Soren. **Temor y temblor**. Editorial Tecnos. Madrid, 2001.

Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz. **Saturno y la melancolía**. Alianza Editorial, Madrid, 2006.

Kristeva, Julia. **Sol negro. Depresión y melancolía**. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas. Venezuela, 1991.

Lacan, Jacques. *El deseo y su interpretación*. **Lacaniana. Los seminarios de Jacques Lacan 1953-1963**. Buenos Aires. Paidós, 2005.

El seminario sobre *La carta robada*. **Escritos I**. Siglo Veintiuno Editores. 1975.

Marco Aurelio. **Meditaciones**. Gredos, Madrid, 1994.

Mattoni, Silvio. **El presente. Poesía Argentina y otras lecturas**. Alción Editora. Córdoba, 2008.

Koré. Editorial Beatriz Viterbo. Rosario, 2000.

Pizarnik, Alejandra. **Prosa completa**. Editorial Lumen, Buenos Aires, 2005.

Porrúa, Ana. **Poéticas de la mirada objetiva**. Crítica Cultural. Volumen 2, número 2, jul/dic. 2007

Ritvo, Juan Bautista. **Decadentismo y Melancolía**. Córdoba. Alción Editora, 2006.

Sarlo, Beatriz. **Siete ensayos sobre Walter Benjamin**. Fondo de Cultura Económica. Año 2000.

Scholem, Gershom. **Walter Benjamin. Historia de una amistad**. Buenos Aires. Debolsillo, 2008.

Los nombres secretos de Walter Benjamin.

Editorial Trotta. Madrid, 2004.

Schlegel, Friedrich. **Poesía y Filosofía**, trad. de D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó, Madrid, Alianza, 1994.

Sontag, Susan. **Bajo el signo de Saturno.** Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 2007.

www.upf.edu/pdi/dcom/xavierberenguer/recursos/fig_calc4/estampes/4_4htm.

Cosmelli, Rosa. **Melancolía.**

www.herrerros.com.ar/melanco/tesis.htm. Cabaleiro, Ana Paula. Fernandez Mugueti Guillermina. Saenz Maria Paula. **Depresión y subjetividad.** Tesis.

